

0 7 2 3 9 5 3 -1

НА ПРАВАХ РУКОПИСИ

Миннуллин Ким Мугаллимович

ПЕСНЯ КАК ИСКУССТВО СЛОВА

10.01.09 – Фольклористика,
10.01.02 – Литература народов Российской Федерации
(татарская литература)

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Казань – 2001

Работа выполнена в отделе народного творчества Института языка, литературы и искусства имени Г.Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан

Научный консультант —

доктор филологических наук
Махмутов Х.Ш.

Официальные оппоненты —

доктор филологических наук,
профессор Сулейманов А.М. (г.Уфа)

доктор филологических наук,
профессор Галимуллин Ф.Г.(г.Казань)

доктор филологических наук
Махмутов А.Г. (г.Казань)

Ведущая организация —

Казанский государственный
гуманитарный институт

Защита диссертации состоится 20 ноября 2001 г. в 14.00 часов на заседании диссертационного совета Д 022.001.01 в Институте языка, литературы и искусства им.Г.Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан по адресу: 420503, г.Казань, ул.Лобачевского, 2/31.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Казанского научного центра Российской АН (г.Казань, ул.Лобачевского, 2/31).

Автореферат разослан 20 октября 2001 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000520850

Ученый секретарь
диссертационного совета

З.Рамеев

Рамеев З.З.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Эстетические потребности современного общества, основанные на органичном симбиозе общечеловеческих и национальных духовных ценностей, обуславливают все более возрастающий интерес научной мысли к проблемам художественной культуры. Забота о родном языке, продолжение прекрасных традиций татарской литературы, театра, музыки, возрождение утраченного гуманитарного наследия превратились в яркое направление социального процесса. Песня — один из наиболее популярных и стремительно развивающихся жанров татарского искусства. Она является не только отражением национальной ментальности, но и показателем общего состояния культуры, духовного самочувствия народа. Поэтому, на наш взгляд, всестороннее изучение песни как особого вида искусства, ее прошлого и настоящего, глубокий анализ синтетической природы этого жанра — необходимость, которая диктуется практическими запросами постсоветского общества, ищущего собственные идеологические и нравственные ориентиры. Вместе с тем задачи исследования песни как искусства слова по-прежнему остаются актуальными для филологической науки.

Комплексное, целенаправленное научное изучение татарских народных и профессиональных песен, начавшееся сравнительно недавно — во второй половине XX столетия, связано с именами фольклористов Х.Х.Ярмухаметова, И.Н.Надирова, Ф.И.Урманчеева, М.Х.Бакирова, литературоведов Н.Г.Юзеева, Т.Н.Галиуллина, М.С.Магдеева, музыковедов М.Н.Нигметзянова, Р.А.Исхаковой-Вамбы, З.Н.Сайдашевой и других. В статьях и монографиях этих исследователей поднимаются актуальные вопросы, касающиеся истории песенного жанра, принципов его классификации, художественной специфики. В последние годы появились работы, рассматривающие татарскую песню как синтез двух видов искусства — поэзии и музыки. Однако обобщающего теоретического труда, посвященного текстовому, поэтическому строю песни, в татарской фольклористике и литературоведении до сих пор не имеется. Эта серьезная научная проблема нуждается в детальном монографическом исследовании.

Цель и задачи исследования. Целью настоящей работы является системный фольклористический и литературоведческий анализ татарской песни. Для достижения данной цели автором ставятся следующие задачи:

- определить и охарактеризовать основные жанры и виды татарской народной песни, дать краткую историю изучения этого вопроса;
- показать основные пути зарождения и становления татарского профессионального песенного искусства; определить жанровые признаки и принципы классификации профессиональных песен;
- определить особенности образной системы татарской песни;

– выявить принципы композиционного построения и формирования стиля песенных текстов;

– изучить лексический состав песенных произведений.

Методологической основой работы являются теоретико-методологические принципы исследования, разработанные в современной фольклористике и литературоведении, принципы объективности и историзма, предполагающие изучение явлений с точки зрения его предистории, возникновения, эволюционного развития и исторических связей. Основные методы анализа — теоретический, исторический, сравнительно-типологический, описательный, статистический.

Опорой для исследования послужили труды видных литературоведов, фольклористов и музыковедов, посвященные изучению песенной поэзии русского, татарского и других народов. Для разрешения общих и частных проблем диссертант опирался на труды А.Г.Бочарова, А.Н.Веселовского, В.М.Гацака, Я.И.Гудошникова, В.М.Жирмунского, Н.П.Колпаковой, С.Г.Лазутина, Е.М.Мелетинского, А.Н.Сохора, Р.Г.Бикмухаметова, Н.Г.Юзиева, Т.Н.Галиуллина, М.С.Магдеева, Х.Х.Ярмухаметова, И.Н.Надинова, Ф.И.Урманчеева, М.Х.Бакирова, М.Н.Нигметзянова, Р.А.Исхаковой-Вамбы, З.Н.Сайдаевой и других ученых.

Материалы и источники. В диссертации анализируются тексты, опубликованные в многочисленных сборниках песен. Автором составлены полный список татарских песенников (издан в виде аннотированного указателя, который включает более 550 изданий) и рабочая картотека профессиональных песен с указанием названий, авторов и источников (около 3 тысяч произведений). С помощью специальной компьютерной программы составлен частотный словарь песенной лексики из 24 тысяч словоформ. Введены в научный оборот материалы, полученные диссертантом по составленной им анкете и в ходе бесед с татарскими поэтами и композиторами.

В исследовании использованы также материалы, накопленные диссертантом во время работы в составе художественного совета Государственной телерадиокомпании «Татарстан» и в 5 фольклорных экспедициях.

Научная новизна диссертационной работы определяется следующими показателями:

– впервые в татарской фольклористике и литературоведении предпринята попытка обобщенного и углубленного монографического исследования жанровых признаков и художественных особенностей песен;

– впервые в татарской филологии освещен процесс возникновения и развития профессиональной песенной поэзии, определены историко-культурные предпосылки формирования жанра татарской песни, место песенных текстов в поэзии, особенности взаимоотношения текста и музыки, разработаны принципы классификации и выделены основные виды профессиональных песен;

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. И. Лобачевского
КАЗАНСКОГО ГОС. УНИВЕРСИТЕТА

– изучена проблема преемственности и взаимосвязи поэтики фольклорной песни и песенного творчества профессиональных авторов. Сравнительно-сопоставительный анализ позволил выявить сходство и различия между принципами классификации, жанровыми характеристиками народной и профессиональной песни;

– уделено серьезное внимание малоизученной проблеме композиционного построения поэтических текстов, особенностям их стиля и специфики художественных приемов;

– впервые ряд аспектов образной системы татарских песен рассмотрен в сравнительно-типологическом плане в сопоставлении с фольклором народов Поволжья и Приуралья;

– впервые в татарской фольклористике и литературоведении разработана и использована на практике технология создания компьютерного банка данных песенных произведений, проведено квантитативное исследование их словарного состава с применением специального программного инструментария (OCR FineReader, татарский орфографический корректор Таткорр, АРМ Лингвиста);

– на базе составленного автором частотного словаря песенной лексики проведены статистические наблюдения, позволяющие раскрыть закономерности создания слова-образа в песенной поэзии.

Научно-практическое значение. Целостное исследование татарских народных и профессиональных песен как искусства слова в историческом, функциональном, музыкально-поэтическом и лексико-стилистическом аспектах вносит определенный вклад в теоретическое изучение и решение практических вопросов песенного творчества. Результаты исследований могут служить основой для дальнейших изысканий в области татарского песенного жанра. Они могут быть использованы при написании учебников и составлении учебно-методических пособий, а также в преподавании курсов татарской литературы, фольклора, музыкального искусства, языкознания; могут быть полезны для поэтов и композиторов, работающих в области песенного творчества.

Апробация работы. Изучением татарской песенной поэзии диссертант занимается с конца 80-х годов по планам научно-исследовательских работ ИЯЛИ им.Г.Ибрагимова КФАН СССР и АН РТ. Основное содержание диссертации изложено в монографиях «Шигърият һәм жыр» («Поэзия и песенное творчество», Казань, 1998), «Жырларның шигъри табигате» («Поэтические особенности татарских песен», Казань, 1999), «Басма сүз һәм татар жырлары» («Печатная литература и татарская песня», Казань, 2000). Общий объем опубликованных автором научно-исследовательских работ по теме диссертации составляет свыше 40 печатных листов.

Выводимые диссертантом выводы, идеи, концептуальные принципы были изложены на международной научно-практической конференции «Мирза А.К.Казем-Бек и отечественное востоковедение» (2000), на всесоюзных и всероссийских научно-практических конференциях «История и

современность» (1990, 1992), на научно-практической конференции в Союзе писателей РТ (1994), на научно-практической конференции «Старо-Татарская слобода: от прошлого к будущему» (2000), на ежегодных итоговых научных конференциях Института языка, литературы и искусства им. Г.Ибрагимова АН Татарстана. Основные положения и методы исследования легли в основу специальных курсов, читаемых диссертантом по татарскому фольклору и татарскому песенному творчеству в Татарском государственном гуманитарном институте и Казанском государственном педагогическом университете.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографии.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность и значимость избранной темы, определяются степень научной разработанности вопросов татарского песенного творчества, характер исследуемого материала, а также цели и конкретные задачи исследования, его научная значимость, практическая ценность, характеризуется теоретико-методологическая основа работы.

Диссертант исходит из определения песни, во-первых, как широко распространенного жанра народной лирики, во-вторых, как жанра письменной поэзии и музыкального искусства, которому присуще особое эстетическое взаимодействие слова и музыки, а также исполнительского мастерства вокалиста.

Понятие песни включает в себя и собственно народные песни, и профессиональные песни. Первые из них являются плодом природного таланта и вдохновения одаренных самородков из народа, чьи имена оказались оторванными от их творений и потому сегодня неизвестны нам. Вторые же — профессиональные песни — рождаются в результате зафиксированного сотрудничества поэтов и композиторов. Татарская народная песня представляет собой музыкально-поэтический вид фольклора, имеет собственную жанровую классификацию и отличается своеобразием образной структуры, композиции и мелодики. Татарская профессиональная песня, возникшая в начале XX столетия и составляющая довольно обширный пласт музыкально-поэтического искусства, безусловно, сохраняет и народные традиции. Учитывая ее синтетическую природу, многофункциональность, национальные особенности, диссертант считает, что изучение профессиональной песни должно основываться не только на точном определении ее отличий от народной, но и на комплексном подходе, т.е. единой теоретической концепции, целостной системе критериев научной классификации.

Глава I. Татарские народные песни

Состоит из двух параграфов, в которых освещаются основные моменты истории собирания и изучения татарского песенного фольклора, определяются и характеризуются жанры и виды татарской народной песни.

1. Из истории собирания и изучения татарских народных песен. Профессиональный сбор, запись и научное изучение татарской народной песни имеет почти двухвековую историю, которую можно разделить на несколько этапов. Первый из них охватывает практически все XIX столетие, когда усилиями ученых-востоковедов и татарских просветителей появились первые опыты целенаправленных поисков, собирания, научного анализа и пропаганды народного песенного искусства.

Стремительное развитие казанского востоковедения в этот период, интенсивные и разнообразные исследования материальной и духовной культуры восточных народов обусловили всевозрастающий интерес ученых-ориенталистов к татарскому фольклору, в том числе к татарскому песенному творчеству. Российских и европейских гуманитариев привлекала в нем самобытная и практически неизвестная западному миру поэтико-музыкальная стихия, без разгадки и понимания которой не представлялось возможным и познание всей тюрко-мусульманской цивилизации. Поэтому изучение народной песни поволжских мусульман проходило в комплексе с историческими, этнографическими, лингвистическими, литературными изысканиями, проводимыми в то время российским и мировым востоковедением.

Еще в 1816–1818 гг. известный любитель искусств, музыкант и педагог И.Добровольский, издававший в Астрахани «Азиатский музыкальный журнал», опубликовал в 3 и 5 его номерах несколько текстов татарских народных песен с нотами. Примечательно, что записал их известный просветитель, ученый И.Хальфин. Известно, что собирание образцов национального песенного фольклора составляла одну из важных сторон его деятельности. По утверждению краеведа Л.Г.Залкина, находки И.Хальфина переслал в Астрахань коллега татарского просветителя по Казанскому университету доктор медицины, профессор И.Эрдман, который впоследствии (в 1825 г.) опубликовал их в Лейпциге.¹

Таким образом, можно констатировать, что изучение народного песенного творчества татарского народа было начато в стенах Казанского университета и являло собой плод успешного сотрудничества ученых-подвижников разных национальностей.

Действительно, в становлении татарской музыкальной фольклористики большую роль сыграли русские и зарубежные ученые. В 1844 году К. Фукс в

¹ Залкин Л. К истории изучения татарской народной музыки и песни // Страницы истории татарской музыкальной культуры. – Казань, 1991. – С. 126–127.

своем знаменитом труде «Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях» представил широкому кругу читателей отрывочные тексты татарских песен в переводе на русский язык. Без сомнения, богатая образность, насыщенная эмоциональность, искренний лиризм национальной песенной поэзии существенно дополнили историко-этнографический труд К. Фукса, который пытался создать объективный и в то же время интересный для европейского читателя портрет казанских татар. Закономерен и вывод автора, прикоснувшегося к удивительной и неповторимой татарской песенной культуре: «Желательно было бы ознакомиться нам с Татарской словесностью, которая при столь особенном от прочих народов вкусе, дышащем восточной пышностью, имеет свои собственные красоты, почти невыразимые в других языках».¹ Некоторые татарские и башкирские песни, также в русском переводе, нашли место в вышедшем в 1854 году сборнике Н.Берга «Песни разных народов». Можно в этом ряду выделить интересное издание М. Лаптева, опубликованное в 1862 году — «Материалы для географии статистики России, собранные офицерами генерального штаба: Казанская губерния». Здесь, кроме ярких этнографических картин сабантуя, джиена, свадебных обрядов, представлены и характерные образцы татарских народных песенных текстов. Так, постепенно ко второй половине XIX века в русской и зарубежной фольклористике начинает формироваться целое исследовательское направление, в сферу внимания которого попадает изучение особенностей татарской песенной поэзии и мелодики. Естественно, что на первом этапе своего развития это направление все свои усилия концентрировало на собирании, переводе, первичном анализе и публикации жемчужин национального фольклора. В работах А.Риттиха «Материалы для этнографии России: Казанская губерния» (1870), В.Витевского «Сказки, загадки и песни нагайбеков Верхнеуральского уезда Оренбургской губернии» (1891), С.Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта» (1897), Н.Катанова «Материалы к изучению казанско-татарского наречия» (1898), «Исторические песни казанских татар» (1899) татарская народная песня становится объектом профессионального изучения. В них рассматриваются вопросы образной структуры, ритмики, традиционного вокального исполнения, тональность музыкального материала. Сами песни анализируются исходя из их тематических и жанровых особенностей, снабжены нотными примерами и достаточно глубокими комментариями.

Примерно в это же время разворачивается активная деятельность зарубежных этнографов и фольклористов в Казанском крае. Так, венгерский ученый Г.Балинт, осуществивший в 1870 году несколько экспедиций к крещеным татарам Казанской губернии, на основе собранного им материала опубликовал в 1875-1876 гг. в Будапеште двухтомное научное исследование, в

¹ К. Фукс. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. — Казань, 1991. — С.125.

котором поместил 64 песенных текста. Аналогичную научную работу проводили немецкий ученый Г.Вамбери, финский лингвист Х.Паасонен и др.

Вместе с тем символично, что первый самостоятельный сборник татарских песен был подготовлен казанским педагогом и языковедом Г.А.Вагаповым и издан в Казани в типографии Коковина в 1869 году. Автор сборника — выпускник Казанской гимназии, преподаватель школы военного управления, ранее получивший известность как автор «Русско-татарской алифбы» (1852). На 24-х страницах его песенника уместилось более 300 четверостиший из числа наиболее популярных бытовых песен и любовной лирики татар, которые и сегодня представляют определенный познавательный, научный интерес и свидетельствуют о многолетней и серьезной деятельности Г.А.Вагапова в области собирания и изучения народного песенного искусства.

Изучение татарских народных песен являлось одной из важных вех в творчестве выдающегося просветителя К.Насыри, справедливо считавшего фольклор бесценным народным наследием, серьезным источником для исследования национальной истории и культуры. К.Насыри опубликовал в своих произведениях «Кырык бакча» («Сорок садов», 1880) и «Фэвакиһел желәса» («Плоды для собеседников», 1884) 117 текстов народных песен-четверостиший, в которых он применил тематический принцип подачи материала, разбив поэтические тексты на шесть групп в зависимости от содержания. Тем самым была предпринята первая попытка классификации татарских народных песен. В 1896 году К.Насыри в «Известиях общества археологии и истории и этнографии» (т. XIII, вып. 5) опубликовал на русском языке свой труд «Образцы народной литературы казанских татар», поместив в нем 145 песен. Основную часть песенного собрания просветителя составляют песни о любви. Пропагандируя их, он как бы призывал ценить и уважать интимные чувства, а также понимать радости и горести человека, его стремление к личному счастью. К.Насыри во многом явился продолжателем давней, обозначившейся еще в деятельности И.Хальфина и Г.Вагапова, традиции изучения татарского языка с помощью фольклора, в том числе и музыкально-поэтического. В частности, он писал: «Если к нашему языку приглядеться внимательней, то, как известно, его байты, песни, пословицы, идиоматические обороты удачно рифмованы и ритмизованы...».¹ Вместе с тем, заинтересованное внимание просветителя к народному песенному творчеству, в конечном итоге, помогло ему выработать собственное отношение к песне как к произведению искусства. По мнению К.Насыри «для своей доходчивости песня должна иметь хорошую музыку, приятный и благозвучный текст, непосредственный контакт певца со слушателем. По своему содержанию слова в песне должны быть благопристойными, целенаправленными, значительными и глубокомысленными».² Такие

¹ Насыри К. Избранные произведения. — Казань, 1977. — С. 68.

² Абдуллин Я.Г. Татарская просветительская мысль. — Казань, 1976. — С.299.

эстетические критерии, конечно же, были сформированы под благотворным воздействием народной песенной традиции.

Безусловно, многолетние экспедиционные исследования, публикации российских, в том числе и казанских востоковедов, способствовали актуализации дальнейшего изучения народной песни, созданию печатного «банка данных» поэтических текстов, появлению первых серьезных опытов нотной фиксации и обработки народных мелодий.

Новый этап в становлении профессиональной татарской фольклористики начинается в конце XIX – начале XX вв. в период бурных культурно-идеологических преобразований в жизни татарского народа. На волне взлета национального самосознания, выдающихся достижений татарской профессиональной литературы, театрального искусства, музыки усиливается интерес и к народному музыкально-поэтическому творчеству. Молодая, активная интеллектуальная элита в лице Г.Тукая, Ф.Амирхана, Г.Камала, Г.Губайдуллина, Ф.Агиева, Г.Кариева, Г.Карама, Г.Исхаки, С.Рамеева, В.Апанаева, Х.Ямашева и многих других, обозначив главной своей целью поиск и идеологическое определение дальнейших путей развития нации, сохранения ее конфессиональной и культурной самобытности, особое внимание уделяла изучению татарского песенного фольклора. В древнем музыкально-поэтическом наследии она видела сохранившийся несмотря на исторические катастрофы и невзгоды, незамутненный «дух нации», без которого невозможно представить появление у татар современной, развитой и в то же время самобытной культуры.

Для решения насущных социальных и эстетических задач национальная интеллигенция развернула разноплановую издательскую и пропагандистскую деятельность, которая осуществлялась, как правило, в рамках различных общественных организаций. Так, например, в Казани в 1907 году было создано и официально зарегистрировано культурно-просветительское общество «Шәрәк клубы» («Восточный клуб»), призванное обеспечить не только развлекательный, но и познавательный досуг мусульман-татар. Впрочем, этот клуб, понимаемый нами как собрание единомышленников, фактически сформировался задолго до утверждения его уставных документов и начал осуществлять свою деятельность уже с самого начала XX столетия. Руководящий и творческий костяк клуба занимался постановкой самодеятельных спектаклей, проведением литературно-музыкальных вечеров, чтением лекций и т.д.

Среди актуальных проблем, волновавших умы и сердца писателей, ученых, публицистов, актеров, музыкантов, безусловно, приоритетными были вопросы становления профессиональной художественной культуры и науки. Символично, что как раз в стенах «Восточного клуба» 15 апреля 1910 года состоялось программное выступление Г.Тукая «Халык әдәбияты» («Народная литература»), в котором великий поэт не только обозначил непреходящую ценность фольклора как «самого дорогого наследия», но и поставил задачу его сохранения и тщательного изучения. В том же 1910 году он представил на

суд общественности сборник народных песен «Халык моңнары» («Народные мелодии»), в который поместил записанный им самим 51 песенный текст и баит «Сак-Сок». По мнению Г.Тукая, народные песни как чистое и светлое зеркало народной души в будущем обязательно должны были стать основой татарской национальной литературы, ее неиссякаемым идейным и эстетическим источником, залогом высокой художественности, правды, истинного историзма. Кстати еще в ранних своих статьях поэт подчеркивал ритмическую универсальность татарского песенного стиха, таящего в себе огромный потенциал и только ждущего внимательного и заинтересованного отношения. Такая же увлеченность теоретическими проблемами зарождающейся литературной и музыкальной фольклористики была характерна для многих других представителей национальной интеллигенции того времени: Ф.Амирхана, С.Габяши, Г.Рахима, Г.Губайдуллина, З.Башири, Дж.Валиди и др.

Отличительной особенностью второго этапа в истории собирания и изучения татарской народной песни является безусловная востребованность этой деятельности самыми широкими слоями общества. В этом смысле выступления и научные труды национальной интеллигенции являются ярким проявлением и подтверждением огромной популярности в массах народного песенного искусства. Весьма немаловажным было стремление сохранить исчезающие образцы фольклора, остановить процесс его постепенного обеднения, зафиксировать подлинные жемчужины народного искусства при быстрой смене в обществе песенной моды. Через все их публикации о национальном фольклоре красной нитью проходит мысль о необходимости сбора и изучения произведений народного творчества.

Здесь необходимо особо отметить, что в начале XX столетия, а особенно после 1905 г., началось массовое, многотиражное издание текстов татарских народных песен. Появились целые серии песенников: «Менә сезгә шәп жырлар» («Вот вам отличные песни»), «Менә кая шәп жырлар» («Вот где отличные песни») и др. — более 90 сборников. Общий тираж подобных брошюр, вышедших в печати в различных городах России в 1907-1918 гг., по далеко неполным сведениям, составил почти 800 тыс. экземпляров. Половина этого тиража приходится на знаменитую казанскую типографию братьев Каримовых, издавшую более 30 песенных сборников.¹ Структура песенников была простой. Обычно они состояли из циклов, каждый из которых относился к определенной народной мелодии, как правило, пользовавшейся большой любовью у публики. Например, публиковались различные поэтические варианты на мелодию «Иске Мәкәржә» («Старая Макарьевская»), «Сахраларга» («В степи») и т.д.

¹ Более подробно об этом см.: Миннуллин К.М. Басма сүз һәм татар жырлары (Печатная литература и татарская песня). – Казань: Магариф, 2000.

Кроме того, по примеру Г.Тукая и во многом развивая заложенные им традиции, некоторые литераторы создают и выпускают в свет авторские собрания текстов народных песен. Так, книга Ф.Туйкина «Жырлар әхтәрие» («Созвездие песен», 1912), вместившая в себя расположенные в алфавитном порядке 1100 четверостиший, пережила два издания в 1914 и 1918 гг. Следует отметить также, что самый большой для того времени «Сборник песен», который составил и издал в 1914 году известный филолог Х.Бадиги, содержал 1600 коротких песен-четверостиший.

Несомненно, появление массовой песенной литературы стало мощным фактором для интенсивного сбора, изучения и систематизации не только древних образцов музыкально-поэтического творчества, но и относительно новых произведений татарского музыкального фольклора. Все это позволило известному литературоведу Г.Рахиму в 1915 г. заметить в работе «Халык әдәбиятымызга бер карап» («Взгляд на нашу народную литературу»): «Для человека, который собирается изучать наши песни, сегодня имеется достаточно большой материал...». Действительно, усилиями татарской интеллигенции уже в начале XX века были заложены основы для систематического, планомерного, профессионального исследования национальной песни, ее пропаганды и органичного использования в произведениях профессиональной литературы, театра и музыки.

Новый этап в развитии татарской филологической и музыкальной фольклористики наступил после 1917 года. С одной стороны, в первые годы советской власти оставались еще довольно сильными «возрожденческие» традиции начала столетия, когда народное творчество считалось одним из основных идейно-эстетических фундаментов в строительстве истинно национальной «высокой» культуры. С другой стороны, идеологизация общества и победа сугубо классового подхода внесли новое содержание в прежнее понимание основных принципов фольклористики.

Наряду с исследованиями и публикациями «старорежимных» авторов Н.Берга, С.Рыбакова, С.Габяши, появляются сборники народных песен, в которых воспеваются и прославляются Красная Армия, коммунистическая партия, подвиги времен гражданской войны: «Авыл жырлары» («Деревенские песни», сост. М.Асгат), «Әйдә, жырлыйк» («Давайте, споем», сост. Н.Исанбет), «Өр-яна халык жырлары» («Самые новые народные песни», сост. Т.Ченекей) и др.

Создание в 1926 году в Казани Академического центра активизировало работу по целенаправленному сбору и систематизации произведений устного народного творчества, что потребовало, в свою очередь, определения основных принципов работы с фольклором и создания ее методики. В 1934 году решениями первого съезда советских писателей в области создания социалистической художественной культуры деятельность многочисленных фольклористов была направлена в единое идейное и организационное русло. Впрочем, внимание партии и государства, несомненно, стимулировало

масштабные исследования в области народного творчества, включая и музыкальное искусство.

Большую роль в этом процессе, конечно же, сыграл, учрежденный в 1937 году в Казани Кабинет музыкального фольклора. По результатам проведенных экспедиций был составлен и издан в 1941 году серьезный научный сборник «Татарские народные мелодии» под редакцией композитора А.Ключарева. Данная работа во многом стала показательным, характерным явлением для научной фольклористики того времени. С одной стороны, в предисловии к нему формулировались главные задачи, стоявшие перед советскими исследователями народного творчества, с другой — в нем была осуществлена попытка фиксации всех присущих национальному песенному наследию жанров, тем, мелодических рисунков, независимо от времени их возникновения. Так, составители утверждали, что актуальны «задачи не только собирания и изучения наследия прошлого, но и задачи всемерной помощи в деле развития нового советского фольклора, отобразившего победу нового социалистического строя в нашей стране», главной задачей при этом считалась «быстрейшая запись и последующая популяризация лучших образцов советского музыкального фольклора».¹ В этот же период, руководствуясь указанными принципами, многое сделал для сбора и публикации песенного наследия писатель А.Шамов — составитель сборников: «Совет жырлары» («Советские песни», 1934), «Жырлар» («Песни», 1936), «Халык жырлары» («Народные песни», 1939, 1948, совместно с Х.Ярми). В 1936 году поэт А.Ерикеев выпустил на русском языке сборник «Татарские народные песни».

Впоследствии основные научные силы, занимающиеся вопросами народного творчества, развернули многогранную деятельность уже в составе сектора фольклора Института языка, литературы и истории, созданного в 1939 году. Начали организовываться плановые экспедиции, создавался фольклорный фонд, изучением были охвачены не только районы республики, но и другие регионы, в которых проживали татары. Исследование собственно литературно-поэтической составляющей народного песенного искусства в послевоенные годы также приобрело целенаправленный характер.

В 1959 году при институте был организован профильный кабинет музыкального фольклора, в котором развернулась активная деятельность по изучению музыкальной этнографии татарского народа. Х.Т.Фархутдинова, подчеркивая принципиальную новизну подобных исследований, особо отмечала наличие «историко-этнографического, научного подхода к предмету», их стимуляцию «достижениями в области этнографии, истории, лингвистики, раскрывающими динамику исторического развития народа, процессов миграции, взаимодействия с другими народами».² Необходимо

¹ Татарские народные песни. — Казань, 1941. — С. 5-6.

² Фархутдинова Х.Т. Становление татарской музыкальной этнографии // Искусство Татарстана: пути становления. — 1985. — С. 16-17.

отметить, что новая исследовательская концепция была не только созвучна научным и поисковым интересам татарских фольклористов, она во многом стимулировала широкомасштабное изучение песенного наследия татарского народа на всей территории Советского Союза. Многолетняя разноплановая деятельность музыкального теоретика и этнолога М.Нигметзянова как раз является ярким проявлением новаторских тенденций в национальной музыкальной фольклористике, тяготеющей не просто к сбору и систематизации источников, а к большим, серьезным обобщениям на основе солидного фактического материала.¹ Можно сказать, что в Татарстане сформировалось достаточно самобытное и сильное научное направление по комплексному изучению татарской народной песенной культуры, которое объединяло как композиторов, музыковедов, так и литературоведов и этнологов.²

Итогом многолетней работы нескольких поколений фольклористов стал выход в 1965 году сборника И.Надирова «Татар халык жырлары» («Татарские народные песни»). Появление в 1976-1988 гг. 12 томного коллективного издания «Татар халык ыжаты» («Татарское народное творчество»), удостоенного Государственной премии Республики Татарстан имени Г.Тукая (три тома из двенадцати непосредственно посвящены народным песням), обозначило еще один этап в истории татарской песенной фольклористики, начавшийся еще в середине пятидесятых годов и связанный с определенными идеологическими послаблениями «хрущевской оттепели». Изданные в этот период интереснейшие работы не просто вернули в науку некогда «репрессированные жанры» байта и мунаджата, они озаменовали собой решительный поворот от оценок классовых к общечеловеческим и национальным при изучении народного песенного искусства.

Сегодня мы являемся свидетелями дальнейшего развития этих безусловно положительных тенденций. Многовековое национальное наследие является главным эстетическим эталоном и источником вдохновения для многих деятелей искусства и науки, определяющих идейно-художественную атмосферу современного Татарстана.

Политические и социально-экономические преобразования, охватившие в конце XX века все сферы жизни бывшего советского общества, оказали существенное воздействие на научно-гуманитарную сферу, в том числе и на татарскую фольклористику. С одной стороны, были продолжены давние традиции собирания и изучения народной песни, с другой — начался активный поиск новых методологических принципов, современных подходов

¹ Нигметзянов М.Н. Татарская народная песня в обработке композиторов. — Казань, 1964; Нигметзянов М.Н. Татарские народные песни. — М., 1970.

² Музафаров М. Татарские народные песни. — М., 1964; Файзи Дж. Жемчужины народные. — Казань, 1971 (на тат. яз.); Абдуллин А.Х. Татарская народная песня (Тематика, жанры и некоторые особенности исполнения). — Дисс... канд. искусствоведения. — Л., 1971; Сайдашева З.Н., Ярим Х. Татарско-мишарские песни. — М., 1979; Исхакова-Ваимба Р. Татарские народные песни. — М., 1981.

к анализу художественного своеобразия песенного наследия, его национальной специфики. Безусловно, этот непростой и многоплановый процесс находится в самом начале своего развития, чем и объясняется, на наш взгляд, то небольшое количество серьезных трудов по национальной песенной фольклористике, которое было опубликовано за последние годы. Все это говорит об актуальности исследований в этой области и их перспективах в нынешних исторических условиях.

2. Виды народных песен и их главные особенности. Большинство современных исследователей определяет татарское народное песенное наследие как сложное, многоплановое, многофункциональное явление, занимающее особое место в общей художественной системе национального фольклора. Многолетний процесс собирания, изучения и публикации народной песни неразрывно связан с перманентными попытками фольклористов разработать научно выверенную классификацию ее жанров и жанровых разновидностей. Основной проблемой научного поиска при этом оставалось четкое определение фундаментальных принципов классификации, выявление основных признаков, определяющих внутрижанровое деление. Так, если на начальном этапе развития национальной песенной фольклористики разделение песен на виды и группы не практиковалось, то впоследствии, по мере накопления достаточного материала и опыта, исследователи при попытках систематизации песенного народного творчества стали активно использовать тематический принцип отбора. Пример тому — деятельность К.Насыри, который при изучении любовной песенной лирики разделил ее на 6 тематических групп: песни, восхваляющие красоту возлюбленной, песни о разлуке, песни о тоске, песни об ожидании вестей, песни, выражающие скорбь и досаду, песни, в которых звучит надежда на встречу. Подобный подход находил свое применение и в работе других фольклористов, использовался при составлении различных сборников. Очень интересный подход продемонстрировал Г.Рахим в работе «Взгляд на нашу народную литературу» (1915). Он также считал, что основной фонд песенного фольклора составляют песни о любви. В то же время ученый разработал классификацию произведений другой тематики, которая вобрала в себя песни счастливой, радостной молодежи, песни пессимистического характера; песни о родном крае, о близких людях, друзьях; солдатские, арестантские, казематные песни; песни, имеющие нравственно-воспитательное значение; юмористические; сатирические песни. Значение указанного труда Г.Рахима состоит в том, что он впервые поднял проблему жанрового деления народного песенного творчества. Проанализировав композицию многих характерных образцов национального фольклора, исследователь распределил их по двум большим группам — протяжным и коротким песням. Причем последняя группа у него подразделялась на «деревенские» и «городские». Кроме того, Г.Рахим обратил внимание на существование обрядовой песенной поэзии и высказал дискуссионное предположение об отсутствии у татар исторических песен. Новаторской можно назвать и попытку Г.Рахима подойти к проблеме

классификации, обобщая опыт современной ему исторической науки, литературоведения и музыкальной фольклористики. Вместе с тем, несмотря на догадки отдельных исследователей, первые опыты научной классификации с учетом жанровых особенностей песни появились несколько позднее, в период распространения комплексного подхода к анализу фольклорного материала.

Базисные принципы филологической классификации татарских народных песен были определены в шестидесятые годы XX столетия. Так, например, Х.Ярми выделял, исходя из содержания и структуры произведений, четыре жанра песенного фольклора: сюжетные песни, бессюжетные песни, песни-диалоги (дуэты) и плясовые песни.¹ Этапной можно назвать работу И.Надирова «К вопросу классификации и жанровых особенностей татарской народной песни» (1964). Ученый впервые подошел к проблеме классификации с учетом целого комплекса позиций: исторических, этнографических, поэтических, музыкальных, исполнительских. Отталкиваясь от понятия жанра как единства определенного содержания и определенных художественных форм и опираясь на общепризнанные принципы и ранее высказанные суждения о классификации песен, И.Надиров пришел к выводу, что возникновение и развитие жанра обусловлено историко-социальными условиями жизни народа, конкретными проявлениями его духовной культуры. В результате исследователь выделил следующие жанры татарской песенной поэзии: обрядовые песни, игровые и плясовые песни, лирические короткие песни, лирические протяжные песни. Работа И.Надирова, обобщившая наработки нескольких поколений фольклористов, стала надежной основой для последующих исследований. В дальнейшем существенное дополнение в данную классификацию внес Ф.Урманчеев, обративший внимание на жанровую самостоятельность татарской исторической песни и предложивший «лирические протяжные песни» называть просто «лирическими песнями», а «лирические короткие песни» именовать «короткими песнями».² В итоге, появился филологический вариант классификации, основанный на делении песен на следующие пять жанров: *обрядовые песни, игровые и плясовые песни, исторические песни, лирические песни, короткие песни*. Исходя именно из этой классификации И.Надиров составил три песенных тома многотомной серии «Татарское народное творчество». Исследователь А.Яхин пришел к выводу, что байты и мунаджаты, близкие по своему поэтическому содержанию, структуре и особенностям исполнения лирической песни, также являются своеобразным жанром песенного фольклора.¹ Особого мнения придерживается М.Бакиров, считающий, что по своим функциям и общественно-эстетическому предназначению татарские народные песни

¹ Ярми Х. Безде сюжетлы жырлар бармы? // Казан утлары. – 1964. – №5.

² Урманчеев Ф. Вопросы изучения татарских народных песен // Вопросы татарского языка и литературы. – Кн. 4. – Казан, 1969. – С. 101.

¹ Яхин А. Система татарского фольклора. – Казань, 1984. – С. 108-129.

подразделяются на четыре жанра.¹ Он внес дополнение в филологическую классификацию, объединив два ее последних жанра в единый жанр «лирической песни». Следует отметить, что в ряде энциклопедических изданий татарские народные песни также представлены четырьмя жанрами. В этой связи диссертант считает, что идея объединения лирических и коротких песен, имеющих общие позиции как по содержанию, так и по условиям бытования, в единый жанр «лирической песни» является логичной, обоснованной и плодотворной для систематизации и изучения.

К очень интересным выводам пришли и музыковеды, тщательно и целенаправленно изучавшие народную песню (М.Нигметзянов, З.Сайдашева, Р.Исхакова-Вамба). Последний из указанных авторов в своей фундаментальной монографии «Татарское народное музыкальное творчество» (1997), детально проанализировав теоретические выкладки своих предшественников и коллег, также предложил оригинальную и очень интересную жанровую классификацию татарского музыкального фольклора. Исследователь, решая научную проблему комплексно с учетом музыкальной теории и теории фольклористики, создал классификацию, группирующую музыкальное народное творчество по восьми жанрам: обрядовые песни, трудовые песни, игровые и плясовые песни, эпос (дастаны, баиты, исторические песни), религиозная музыка (мунаджаты), лирические песни, основанные на городских и сельских традициях, песни других жанров (виды лирики): дружеские и гостевые песни, шуточные песни, песни социального протеста, инструментальная музыка. Несмотря на некоторые спорные моменты, классификация Р.Исхаковой-Вамбы стала значительным шагом вперед в решении данной проблемы и на сегодняшний день является солидным подспорьем для ученых, занимающихся вопросами как народной музыки, так и народной песенной поэзии. Вместе с тем очевидна необходимость дальнейших исследований в указанном направлении, выработка общих, междисциплинарных критериев классификации.

Определение жанровых особенностей татарского песенного фольклора тесно связано с разработкой его научной классификации. Существуют различные характеристики эстетического своеобразия того или иного жанра, зависящие от исследовательских акцентов на определенном аспекте вопроса: историческом, этнографическом, поэтическом, музыкальном. На наш взгляд, принципиальным является поиск общих точек соприкосновения, единых художественных признаков, присущих именно песенным произведениям как образцам, интегрирующим поэтический и музыкальный виды искусства. Причем диссертант обращает внимание на художественную специфику тех жанров, которые, составляя стержневую основу татарской песенной культуры, оказывали и продолжают оказывать идейно-эстетическое воздействие на профессиональную песню.

¹ Бакиров В. Лирик жырлар // Мирас. – 1998. – Б. 74.

Как известно, одним из значительных и древнейших жанров песенного народного творчества являются *обрядовые песни*, в том числе календарно-земледельческие и семейно-бытовые: свадебные песни, детский фольклор, похоронный обряд. Все они уходят своими корнями в доисламское прошлое и сохранили элементы языческой мифологии. Наиболее сохранившимся подвидом обрядового фольклора является свадебная песня, которая сопровождала, иллюстрировала, дополняла особым художественным содержанием все этапы этого сложного обрядового комплекса. Драматизм, эмоциональная экспрессия присущи песням-причитаниям невесты, рассказывающим о печальной доле девушки, расстающейся с беззаботной юностью, отчим домом, с любимыми подругами. Необходимо отметить, что многие разновидности обрядовой песни сегодня, в силу исторических причин, вышли из массового обихода. Однако элементы их образной системы, особенности поэтического языка стали неотъемлемой частью арсенала выразительных средств современной татарской песни.

Аналогичная эволюция, трансформация в профессиональном искусстве характерна и для жанра *игровых и плясовых песен*. Тесно связанные по своему происхождению и художественной специфике с обрядовыми песнями, они с течением времени теряли связь с конкретным действием, обрядом и обычаем и приобретали самостоятельное значение. Игровым и плясовым песням советского периода в большинстве своем присуще обобщающее содержание и отражение типичного в народной жизни. Важной частью жанра являются плясовые такмаки, имеющие давнюю и непростую историческую природу и являющиеся по сути композиционным элементом игровых песен.

Жанр *исторической песни* является одним из самых интересных и самобытных в татарском национальном фольклоре. Прошлое народа со всеми его трагическими коллизиями и сложными перипетиями всегда находило талантливое отражение в песне. Реальные исторические события и персонажи, эмоциональное отношение к ним современников претворялись в оригинальные музыкально-поэтические произведения, которые и сегодня воспринимаются как достоверные и содержательные памятники духовной культуры. Историческая песня повествует о важнейших этапах булгаро-татарской государственности, о борьбе народа за свою независимость и социальные права, о лучших представителях нации, не жалевших ни сил, ни жизни во имя торжества справедливости и равноправия. В XIX столетии появляется целый цикл песен, посвященных так называемым «качкам» (беглым), скрывавшимся от службы в царской армии, произвола властей и помещиков. Эти исторические песни «нового времени» основывались на судьбах реальных личностей и пользовались огромной популярностью. По своим эстетическим особенностям жанр исторической песни является лиро-эпическим.

Наиболее активным жанром фольклора, находящим постоянное и органичное выражение в профессиональной песенной поэзии, можно назвать жанр *лирической песни*. Его тематическое многообразие (песни о любви,

дружбе, песни-размышления о сущности человеческого бытия, социальные мотивы и т.д.) единый комплекс композиционного построения (монолог, монолог-обращение), единая эмоциональная тональность предопределили основные закономерности и сыграли огромную роль в формировании современного художественного мышления татарской песенной поэзии. Собрание, изучение, попытки классификации лирической песни имеют в татарской фольклористике сложную и значительную историю. Сведения о четверостишиях — разновидности лирической песни, относятся еще к эпохе М.Кашгари (XI век). В течение долгого времени в науке даже господствовало несколько одностороннее мнение, что татарские народные песни состоят лишь из четверостиший. Только в 1950-1960 гг. в результате полномасштабных и целенаправленных исследований получило аргументированное научное обоснование существование и других видов народной песни. Еще Г.Рахим попытался сформулировать определение многострофных песенных произведений, назвав их «протяжными песнями». Несколько позднее, в 1951 году, Х.Ярми отметил, что, помимо песенных четверостиший, встречаются песни, состоящие из нескольких строф, посвященные одной и той же тематике и какому-то отдельному событию. Исследователь назвал их «сюжетными песнями». В шестидесятые годы, в результате изучения вопросов классификации татарских народных песен, эти два вида лирической песни были признаны самостоятельными жанрами: «лирической протяжной песней», «лирической короткой песней» — по И.Надирову и, соответственно, «лирической песней», «короткой песней» — по Ф.Урманчееву. В новейших исследованиях, в частности, в работе М.Бакирова, можно встретить такие наименования, как «песни с названиями» и «песни без названий». Таким образом, до сегодняшнего дня в литературе бытуют различные определения указанных видов лирической песни. На наш взгляд, если исходить из содержания и принципа функциональности, то эти два вида должны, на основе объединяющего термина «лирические», называться: «лирическими протяжными песнями» и «лирическими четверостишиями». В то же время термин «короткие песни» (учитывая, что он адекватно отражает форму и строение четверостиший и очень широко распространен) целесообразно сохранить как синоним «лирических четверостиший».

Более конкретно жанровые признаки народного песенного наследия, его идейно-художественное взаимодействие с искусством профессиональной песни соискатель рассматривает в последующих главах и разделах диссертации.

Глава II. Татарские профессиональные песни

Состоит из четырех параграфов, в которых освещаются основные этапы становления и развития профессионального песенного искусства, рассматривается художественная специфика жанра.

1. Возникновение и формирование жанра татарской профессиональной песни. Преобразования, охватившие все важнейшие стороны общественной жизни татарского народа на рубеже XIX-XX столетий, оказали сильное воздействие на национальный культурный процесс, способствовали появлению в нем нового художественного содержания, отвечающего требованиям времени. Общая профессионализация искусства — одна из ярких тенденций того периода — не могла обойти стороной и татарское песенное творчество.

Как уже отмечалось выше, организующую роль в становлении новых форм в национальном искусстве, в определении магистральных путей его развития сыграли неформальные общественные объединения прогрессивно мыслящих представителей мусульманской буржуазии, интеллигенции и учащейся молодежи. Свои устремления они реализовывали, создав достаточно специфичные культурно-просветительские организации — такие как «Восточный клуб» в Казани, «Татар учагы» («Татарский очаг») в Санкт-Петербурге. Основной задачей объединений было проведение систематических литературно-музыкальных вечеров, лекций и диспутов, организация театральных постановок.

В центре внимания татарской общественности были также вопросы изучения татарского песенного фольклора и его пропаганды. Активный участник казанского «Восточного клуба» и один из основоположников татарской фольклористики Г.Тукай отмечал уникальный мелодизм национальных песен, предусматривающий особую, отшлифованную веками, исполнительскую технику. Друг и единомышленник поэта писатель Ф.Амирхан восхищался народной песней как своеобразным эстетическим эталоном, на который должны были ориентироваться творцы татарской музыкальной культуры.

Оркестр народных инструментов «Восточного клуба», руководимый талантливыми музыкантами-самоучками И.Галиакберовым, Г.Зайпиным и В.Апанаевым, положил в основу своего репертуара лучшие образцы песенного фольклора. То же можно сказать и о выступлениях самодеятельного хора шакирдов под руководством Ф.Агиева, женского хора Г.Трейтер.

Участники литературно-музыкальных вечеров «Восточного клуба» придавали серьезное значение сохранению и развитию традиций народной исполнительской техники, ее неповторимого национального своеобразия. Ф.Амирхан, анализируя концертную деятельность К.Мутыги, резко критиковал певца за стремление петь татарские народные песни в стиле самых избитых русских песен. Само бережное отношение к народной песне оставляет о ней лучшие впечатления. Как он отмечал, одна просто, без искажения, спетая песня «Кара урман» («Дремучий лес»), «Сакмар суы» («Воды Сакмара»), «Мәдинәкәй» («Мадинакай» — имя девушки) для ценителя дороже тысячи правоучений и бессмысленных кривляний.

Интенсивная аналитическая работа в атмосфере искреннего энтузиазма поэтов, музыкантов, исполнителей не могла не привести к первым интересным и заметным результатам. Появляются песенные произведения на стихи профессиональных поэтов с использованием популярных народных напевов. Особенно много экспериментировал в этом направлении Г.Тукай, написавший ряд классических стихов на древние татарские мелодии. В то же время вдохновением молодых музыкантов рождаются оригинальные музыкальные сочинения, навеянные мотивами народного поэтического творчества.

Большое значение для углубления и развития таких тенденций имела и общественно-политическая ситуация революционной поры, настроение и дух надвигающихся перемен. Интересный, показательный пример этого, связанный с появлением в 1905-1907 гг. нескольких шакирдских песен ярко выраженного публицистического характера, приводит З.Сайдашева. Так, наиболее популярными песенными произведениями учащихся тогдашних мусульманских медресе стали «Икенче сада» («Второй клич») и «Өченче сада» («Третий клич»). Первая из них сочетала татарский народный стих и мотив русской народной песни «Хасбулат удалой». Вторая исполнялась уже на мелодию татарской песни «Салим бабай». И, наконец, «Беренче сада» («Первый клич»), полностью оригинальное произведение — было написано, по некоторым сведениям, в Казани в 1905-1907 гг. Г.Зайлиным. Кроме того, своеобразным гимном учащихся мусульманских медресе была «Песня шакирдов» на слова Г.Тукая. Здесь же необходимо отметить и удачные композиторские опыты З.Яруллина и Ф.Латыпова.

Становление и развитие жанра профессиональной татарской песни начала XX столетия связано с деятельностью первого татарского композитора, музыковеда, фольклориста С.Х.Габяши (1891-1942), работавшего в крупнейших национальных центрах России — городах Уфе и Казани.

Его первые выступления в качестве пианиста и композитора относятся к 1909 году, когда по инициативе уфимской молодежи стали проводиться литературно-музыкальные вечера в пользу бедных мусульман. Поначалу С.Габяши выступал на этих вечерах в качестве аккомпаниатора, а иногда и солиста. Однако уже в 1913 году со сцены зазвучали его авторские произведения инструментального характера, а еще через год С.Габяши, быть может впервые в истории татарского искусства, как композитор обращается к стихам профессиональных поэтов.

В 1914 году в Уфе поселился известный литератор С.Рамиев, который вскоре подружился с молодым музыкантом. В результате появляются песни «Сызла, күңелем» («Гори, моя душа»)¹ и «Кайвакытта уйлыймын мин...» («Порою думаю»)², быстро распространившиеся среди народа. В это же время

¹ Научный архив ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. — Ф.609, оп.1, д.1.

² Нигметзянов М. Султан Габяши // Композиторы и музыковеды Советского Татарстана. — Казань, 1986. — С.43.

композитор воплощает в профессиональные музыкальные произведения некоторые стихотворения Г.Тукая. Из сохранившихся песен отметим две: «Юаныч» («Утешение») и «Мәжрух указ» («Раненый указ»)¹.

21 декабря 1915 года на «Восточном вечере» в пользу студентов-мусульман Казанского университета С.Габяши выступил в новом для татарской музыки жанре мелодекламации на стихи А.Тангатарова «Ни ул?» («Что это?»). В дальнейшем мелодекламация прочно обосновывается в репертуаре композитора.

Создавая основы профессионально зрелых малых форм национальной музыки, композитор вплотную подходит к решению актуальных для татарской культуры творческих задач. В 1916 году труппа «Сайяр» обратилась к нему с просьбой выполнить музыкальное оформление пьесы Г.Исхаки «Зулейха». Следующей крупной работой С.Габяши в этом жанре явилась музыка к пьесе Ф.Бурнаша «Тахир-Зухра». В апреле 1918 года пьеса уже идет на сцене. Из комментариев самого музыканта, а также из сохранившихся нотных записей следует, что в этом спектакле еще не было сольных партий. Но уже в декабре 1921 года зрителю представляется новый труд С.Габяши — музыкальная драма по пьесе Г.Рахима «Бүз егет» («Юный джигит»). Кроме балета и хоровых композиций, в ней, что особенно важно для нас, появляются и сольные номера.

Наверное, не случаен тот факт, что С.Габяши осуществлено музыкальное оформление большинства пьес, написанных по мотивам древних дастанов. Так, например, после «Бүз егет» им была создана музыка к спектаклям «Юсуф-Зулейха» (1922), «Гапыйк Гариб» — «Влюбленный Гариб» (1922), «Лейла и Меджнун» К.Амири, которые по своей тематике восходили к одноименным восточным сказаниям. Видимо, музыкальному мышлению композитора были близки образный мир народной поэзии, её колорит, сильные характеры и, конечно же, неприменный лейтмотив восточной литературы — чувство высокой, трагической, но всепобеждающей любви.

Бурные преобразования, охватившие страну после Октября: завершение гражданской войны, строительство нового общества, нашли самый живой отклик в творческой деятельности композитора. Стремление воплотить образ освобожденной личности, передать революционный пафос эпохи характерны не только для его сценической музыки, но и для поисков в песенном жанре. С этой точки зрения отметим песни «Комсомол мөнөжәте» («Гимн комсомольца»), «Эшче кыз» («Девушка-работница») на стихи К.Амири, «Октябрь», «Октябрь бишегендә» («В колыбели Октября») на стихи М.Крымова, «Нәлэт» («Проклятье») на стихи Х.Такташа, «Опportunистларга җавап» («Ответ оппортунистам»), «Колхоз кырлары» («Колхозные поля») на стихи А.Ганиева.

¹ Музыкальная культура Советского Татарстана. — М., 1959; История музыки народов СССР. — Т.1. — М., 1970.

Татарская профессиональная песня, основы которой были заложены еще в начале XX столетия, во второй половине двадцатых годов приобрело новое качественное содержание. Наряду с творчеством С.Габяши, признание у публики получили песенные произведения Х.Ибрагимова, Л.Хамиди, Г.Альмухаметова и др.

Несомненно, сценическая музыка С.Габяши требует особого рассмотрения, ибо будучи родоначальником музыкальной драмы в нашем искусстве, он воплотил в своих произведениях процессы и тенденции, характерные для театра, нескованного ещё путами идеологического догматизма. К тому же требует существенной правки датировка возникновения музыкального театра, которую следует, на наш взгляд, относить к концу десятих — началу двадцатых годов, а не ко второй половине двадцатых, как у нас принято считать, что, естественно, восполнит знания о предпосылках зарождения оперного, балетного жанров, а также феномена С.Сайдашева (1900-1954) в нашей музыке.

Именно в музыкальном наследии С.Сайдашева получил свое яркое выражение по настоящему плодотворный синтез традиций, заложенных еще старшим поколением музыкантов с новыми эстетическими требованиями дня. Начиная с 1926 года С.Сайдашев вместе с драматургами К.Тинчуриным и Т.Гиззатом создает для постановки на сцене татарского театра, ряд замечательных драматических произведений, основу которых составила оригинальная авторская музыка («Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), 1926, «Наемщик», 1928, «Ил» («Родина»), 1929, «Тургай» («Жаворонок»), 1932, «Кандр буге» («На Кандре»), 1932 и многие др.).

Вокальные номера С.Сайдашева представляли собой во многом новаторские и разнообразные по стилю художественные формы — песни, романсы, ариозо, дуэты, хоровые партии, песни-марши и т.д. Особенностью многих вокальных произведений С.Сайдашева является то, что возникали они при создании театрального спектакля и несли «действенно-смысловое, драматическое содержание».¹ Достаточно упомянуть ряд произведений композитора, которые стали знаковыми для своей эпохи и органично существуют как в рамках драматического представления, так и вне его: ария Булата «Кара урман» («Темный лес») из пьесы К.Тинчурина «Голубая шаль», ария «Сандугач» («Соловей») из пьесы К.Тинчурина «Родина», ария Гульюзум из пьесы Т.Гиззата «Наемщик», «Песня монтеров» из пьесы К.Тинчурина «На Кандре» и др.

В данной работе диссертант не останавливается подробно на освещении и детальном анализе наследия С.Сайдашева. Особенности и секреты творческой лаборатории выдающегося композитора, его вклад в песенную культуру татарского народа достаточно полно и аргументировано раскрыты в ряде серьезных монографических исследований современных авторов.

¹ Игламов Р. Выдающийся драматург. — Казань, 1987. — С. 40.

Конец двадцатых — начало тридцатых годов — также время появления воспринятых ценителями песен самостоятельных авторских произведений, не связанных с театральными постановками (например, М.Джалиля и Л.Хамиди). Особый размах развития песенного творчества предопределило открытие Татарской оперной студии при Московской консерватории, где заведовал литературным сектором, аккумулируя вокруг себя деятелей татарского музыкально-поэтического искусства, М.Джалиль. По утверждению Ю.Исанбет, более половины песен того периода, завоевавших популярность, созданы на тексты М.Джалиля и А.Ерикеева.

Таким образом, мы можем констатировать, что татарская профессиональная песня в основе своей сложилась в период десятих — тридцатых годов XX века. Причем в процессе ее формирования активно взаимодействовали мастера музыки и поэтического слова, отличающиеся друг от друга не только типом художественного мышления, но и исповедуемыми разными эстетическими принципами. Необходимо особо подчеркнуть и то, что современное песенное искусство татарского народа во многих своих чертах является продолжением (со всеми ее недостатками и достижениями) как национальной музыки дореволюционного периода, так и татарской советской песни. По утверждению музыковеда З.Сайдашевой, «музыкальный язык 20-х годов сыграл основополагающую роль в становлении интонационного строя татарской советской песни и оказал огромное воздействие на песенное творчество последующих периодов».¹ Деятельность выдающихся представителей татарского музыкального искусства — Н.Жиганова, М.Музафарова, А.Ключарева, В.Виноградова, З.Хабибуллина и других неразрывно связана с этим наследием.

2. Пути развития жанра профессиональной песни. Новый, значительный, период в истории татарской профессиональной песни начинается в годы Великой Отечественной войны. Тяжелые испытания, выпавшие на долю страны, необходимость повышения морального духа народа, мобилизации всех его сил обусловили актуализацию песни как жанра, наиболее доходчивого, близкого людям, жанра способного художественными средствами выполнять пропагандистские, публицистические функции.

Однако чувства высокого патриотизма не заслоняли в тематике песен военных лет обращение к внутреннему миру обычного человека. Одним из распространенных мотивов татарской песенной поэзии было ожидание девушки своего любимого с полей сражений («Күк күгәрчен» («Голубь»), сл. А.Ерикеев, муз. З.Хабибуллина, «Сугышчы егеткә» («Бойцу»), сл. нар., муз. З.Хабибуллина, «Уракчы кыз уйлары» («Мысли жницы»), сл. А.Юнусу, муз. М.Музафарова и многие другие). В начальный период войны получили широкое распространение песни, отражающие чувства воинов, взявших в руки оружие и покинувших родные края, чтобы защитить страну от сильного

¹ Сайдашева З.Н. Традиции фольклора в песенном творчестве татарских композиторов: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — Л., 1971. — С. 13.

и коварного врага («Канга-кан» – «Кровь за кровь», сл. Г.Насрыя, муз. Дж.Файзи, «Үлемгә каршы үлем» – «Смерть за смерть», сл. А.Ерикеев, муз. Н.Жиганова, «Батыр каберендә» – «На могиле батыра», сл. А.Кутуя, муз. Н.Жиганова и др.).

Созданная в 1945 году Казанская государственная консерватория стала настоящей «кузницей» кадров нового поколения национальных композиторов (А.Бакиров, А.Валиуллин, Х.Валиулин, И.Шамсутдинов и др.). В эти же годы в творческий процесс активно включился Р.Яхин, окончивший Московскую консерваторию. В начале пятидесятых к этим именам прибавились молодые, талантливые авторы А.Фаттах и А.Монасыпов. Все они, вместе со старшим поколением мастеров, много сделали для дальнейшего развития жанра профессиональной песни. Конечно же эта многогранная деятельность была немыслима без творческого взаимодействия с поэтами А.Ерикеем, С.Хакимом, М.Садри, Г.Насрыем, С.Урайским, М.Ногманом, М.Хусайном, М.Мазуновым и многими другими. Большое значение стало придаваться музыкальному осмыслению литературной классики: Г.Тукая, М.Джалиля и др.

Иными словами, в послевоенные годы татарская профессиональная песня получила «второе дыхание», обогатилась новыми темами и приобрела ощутимую социальную значимость не только в качестве определенного идеологического средства, но и, в первую очередь, как эстетическое творение, как произведение советского искусства. Именно на этом факторе заострил внимание декабрьский пленум Союза композиторов ТАССР 1955 года, обративший серьезное внимание на проблемы песенного искусства.

Среди поэтов, много и плодотворно работавших в песенном жанре, особое место занимает С.Хаким. Его первая песня «Юксыну» («Томление», муз. Ш.Мазитова) прозвучала в годы Великой Отечественной войны, однако подлинный расцвет песенной поэзии этого мастера слова начинается с 1947 года, когда под народную музыку рождаются стихи «Родник Фазыла», «На заре». В дальнейшем поэт создал десятки популярнейших песен на мелодии разных композиторов: «Хажирә» («Хазира» — имя девушки), муз. З.Хабибуллина; «Чын йөрәктән» («От всего сердца»), муз. И.Шамсутдинова; «Башка берни дә кирәкми» («Больше ничего не нужно»), муз. М.Музафарова; «Ни сөйли урман» («Что говорит лес»), муз. Р.Яхина и многие другие. Произведения С.Хакима по их идейному и тематическому содержанию можно разделить на три группы: песни общественно-социального содержания («Душа разговаривает с Лениным», муз. Х.Валиуллина; «Татары умирали улыбаясь», муз. А.Фаттах; «Повсюду в сердце», «Солдаты тишины», муз. М.Музафарова), песни, посвященные родной земле («Светлая заря», «Заказанье» муз. Дж.Файзи; «Эх, судьба, судьба», муз. С.Садьковой; «Маме», муз. Ш.Мазитова и др.), любовная лирика («Лебяжье озеро», «На горе десять родников», муз. А.Фаттах; «От всего сердца», муз. И.Шамсутдинова и др.). Произведения поэта давно вошли в классику татарской песни, а творчество С.Хакима и сегодня интересует молодых музыкантов, которые в своих композиторских опытах обращаются к его наследию.

В пятидесятые – начало шестидесятых годов громко заявили о себе в песенной поэзии М.Ногман, Г.Зайнашева, Ш.Галиев и другие. В их искусстве нашли отражение новые тенденции, связанные с обращением художников к прошлому своего народа, к сложному внутреннему миру современника. Особое звучание приобрела тема малой родины, отчего дома — очага народной духовности и нравственной чистоты. Свидетельством этого являются песни М.Ногмана «Туган авылыма» («Родной деревне»), «Актаныш таннары» («Зори Актаныша»), «Арча кичләре» («Арские вечера») на музыку С.Садыковой, «Бахтияр батыр», «Болгар кызы Айсолтан» («Булгарская девушка Айсолтан») на музыку Р.Яхина, произведения Г.Зайнашевой «Туй жыры» («Свадебная песня»), «Ык буйлары» («Берега реки Ик»), муз. К.Бакирова, «Китмә, сандугач» («Не улетай, соловей»), муз. Р.Яхина и др., а также песни Ш.Галиева «Шомырт чәчәкләре ак кына» («Белые цветы черемухи»), муз. Х.Валиуллина, «Күпме күзләр күреп онытылган» («Сколько глаз позабылось»), варианты музыки М.Яруллина и Р.Гумерова, а также другие произведения.

Следует особо подчеркнуть, что пятидесятые-шестидесятые годы двадцатого столетия стали для татарской профессиональной песни периодом бурного развития и дальнейшего совершенствования, обогащения его эстетических качеств.

Песенные тексты создавались поэтами разных поколений порой с диаметрально противоположным видением мира, использующими разный арсенал выразительных средств. Много и успешно писал А.Ерикей, огромной популярностью пользовались песни И.Юзеева и Х.Туфана. Современный поэтический язык молодого поколения в лице Р.Файзуллина, Р.Хариса, Р.Гатауллина, Р.Мингалима также привлекал профессиональный интерес композиторов. Появились такие произведения, как «Аккошлар» («Лебеди») Р.Файзуллина на муз. Ф.Ахметова, «Беренче мөхәббәт» («Первая любовь») А.Раппита на муз. С.Садыковой и др.

Настоящими песенниками можно назвать плеяду поэтов, пришедших в литературу в семидесятые годы. Первые серьезные опыты в данном жанре Р.Валиева «Бер алманы бишкә бүләк» («Разделим яблоко на пятерых», народная музыка), Р.Миннуллина «Әнкәй» («Мама», муз. С.Садыковой), Ф.Сафина «Жырымда юатырмын» («Успокою тебя в песне», муз. Б.Мулюкова) показали, что татарская профессиональная песня переживает новый этап своей истории, что творческие поиски молодых охватывают не только современные ритмы и созвучия, но и по своему переосмысливают традиционное песенное творчество. В эти годы громко заявила о себе и композиторская молодежь: Л.Хайрутдинова, Л.Батыр-Булгари, Р.Ахиярова, Ш.Тимербулатов, М.Шамсутдинова, Р.Зарипов и др.

Наряду с положительными моментами в семидесятые годы резко обозначилась общая тематическая ограниченность новых авторских песен. По утверждению З.Насыбуллина, подавляющее большинство песен, звучавших

по радио в начале семидесятых годов, были посвящены грустному, печальному чувству безответной любви.

Перемены, произошедшие в стране в период перестройки, оказали далеко неоднозначное воздействие на татарское песенное творчество. Долгожданная свобода, уничтожение цензурных ограничений, коммерциализация искусства способствовали общему подъему жанра, его популяризации, стремительному идейно-художественному обновлению. В то же время произошла очевидная девальвация профессионального мастерства, падение исполнительской культуры, снижение уровня эстетических запросов аудитории. По нашим данным, в период 1920-1980 гг. в национальном песенном жанре творили чуть более 70 авторов музыки и около 220 авторов текстов, произведения которых были опубликованы или были записаны в радиофонд. Между тем, только за первую половину девяностых годов каждый из этих групп увеличилась на 60-70 человек. При этом качество произведений, по оценке специалистов и по мнению общественности, значительно упало. Так, например, на художественный совет Татарского радио для рассмотрения за три месяца 1994 года поступило около 80 музыкальных сочинений. Из них только чуть более 30 были рекомендованы для записи в фонд. Среди недостатков многих песен члены совета отметили отсутствие национальных интонаций, слепое копирование известных шлягеров русских и европейских композиторов, поэтическое несовершенство текстов.

Таким образом, современная татарская песенная культура переживает далеко непростые времена. С одной стороны, живы и продолжают развиваться лучшие традиции национальной профессиональной песни: возрождается интерес к традиционной образности и в то же время появляется новая современная тематика, намечается поиск нового поэтического и музыкального языка произведений. С другой стороны коммерциализация общественной жизни, широкое распространение западной и российской массовой культуры оказывают существенное и не всегда положительное воздействие на эстетическое качество многих новых татарских песен, на исполнительскую технику, на вкусы и привязанности аудитории слушателей. Поэтому сегодня, как никогда, актуально обращение к опыту дореволюционной и советской песенной классики, который, на наш взгляд, интересен прежде всего компромиссом между вечным, совершенным искусством и конкретными реалиями определенной исторической эпохи со всеми ее условностями и ограничениями.

3. Проблема классификации татарских профессиональных песен. Профессиональные песни, как и народные, составляют довольно обширный в количественном отношении вид музыкально-поэтического искусства. Изучение этого жанра, имеющего значительные объемы, необходимо начать с классификации. В классификации народных песен, как уже было отмечено, имеется несколько вариантов. В этом смысле жанр татарской профессиональной песни практически не изучен. Впервые проблема систематизации профессиональных песен затронута в трудах музыковеда

З.Сайдашевой. Выделяя основные разновидности татарских песен (массовые, бытовые, эстрадные), автор опирается на классификацию музыковеда А.Сохора.

В трудах по литературе и искусству можно найти более двадцати названий, употребляющихся для определения видов песен татарских авторов. Среди них, наряду с такими, как «әдәби жыр» («литературная песня»), «шагыйрьләр жыры» («песня поэтов»), «шаян жыр» («шуточная песня»), «халыклашкан жыр» («песня, ставшая народной»), встречаются названия, заимствованные из русского, а через него и других языков: «эстрада жыры» («эстрадная песня»), «камера жыры» («камерная песня»), «популяр жыр» («популярная песня»), «поход жыры» («походная песня»).

Выделение отдельных видов песен в особые группы может быть обусловлено тематикой песен: «ижтимагый жыр» («общественная песня»), степенью их эмоциональности: «лирик жыр» («лирическая песня») или популярности: «популяр жыр» («популярная песня»). Кроме того, виды и группы песен выделяются иногда исходя из условий исполнения, практических функций в обществе и других подобных особенностей. Указанные группы не могут предстать в виде единой целостной системы из-за отсутствия единого принципа классификации, что, впрочем, связано с особенностями жанра.

Говоря о необходимости единой целостной системы классификации песен, не следует забывать о некоторой доле условности, допускаемой при ее составлении.

Первым в порядке решения является создание терминологической системы, включающей определение точного значения каждого термина и правил его использования. Скажем, какое название наиболее адекватно отражает суть предмета коллективного творчества поэта и композита? В татарской песенной культуре для этого используют такие варианты, как «әдәби жыр» («литературная песня»), «шагыйрьләр жыры» («песня поэтов»), «автор жыры» (авторская песня), «профессиональ жыр» («профессиональная песня»), «композиторлар жыры» («песня композиторов»), «шагыйрь һәм композиторлар жыры» («песня поэтов и композиторов»). Так, при исследовании поэтики песни естественным является использование терминов «әдәби жыр» («литературная песня»), «шагыйрьләр жыры» («песня поэтов»). Если же речь идет о музыкальной составляющей песни, то предпочтительным будет вариант «композиторлар жыры» («песня композиторов»). Однако эти названия, будучи созданными для характеристики отдельных аспектов песни или ее составляющих, не соответствуют задачам классификации по жанрам и видам песенного искусства в целом.

Более уместным является название «профессиональная песня». Не случайно этот термин используется в большинстве исследований, посвященных песенному жанру. В этом термине не акцентируется ни одна из особенностей песни. Кроме того, он указывает на полную самостоятельность жанра. А это очень важный момент, поскольку татарская песня в настоящее

время создается и развивается, главным образом, двумя способами: песни рождаются и обрабатываются самим народом (народные песни) и песни создаются совместным трудом поэтов и композиторов (профессиональные песни). Кроме того, существует и небольшая группа песен, соединяющая в себе результат народного творчества и творчества отдельного автора: или поэта, сочиняющего слова на известную народную мелодию, или композитора, озвучивающего своей музыкой народные слова. В дальнейшем этот вид песен мы условно называем «общими песнями» («уртак жырлар»).

При изучении песенного жанра в качестве синонимов к названию «профессиональная песня» применимы также и варианты «автор жыры» или «авторлы жыр» («авторская песня»). Эти названия также указывают на отличие жанра от народных и общих песен. Правда, название «авторская песня» в русском песенном искусстве используется в совершенно другом значении: оно обозначает творчество автора, который сам сочиняет и слова, и (или) музыку песни, и сам же ее исполняет. Этот вид песни называют иногда «бардлар жыры» («бардовская песня») или «башкаручы авторлар жыры» («песня авторов-исполнителей»). Основой авторской песни в этом понимании является поэзия, главная же задача такой песни — усилить воздействующую силу поэтического слова.

Понимание авторской песни как песни авторов-исполнителей существует и в татарской среде. Но, в основном, по отношению к русскому песенному искусству, поскольку такая разновидность жанра и такой стиль исполнения почти не свойственны татарскому песенному искусству. Правда, некоторые черты этого стиля можно заметить у таких авторов-исполнителей, как З.Хаким, Г.Афзалов, которые появились на татарской эстраде в последние годы.

Судьба песен напрямую связана с активностью их исполнения. Исходя из указанных выше особенностей, мы считаем возможным строить классификацию песен на основе двух взаимосвязанных принципов. Это — условия, при которых исполняются песни, и многообразие их функционирования («образ жизни») в обществе.

На основе первого принципа профессиональные песни подразделяются на два вида: *концертные* и *бытовые*. Концертные песни исполняются в отдельных аудиториях, зрительных залах, а также по радио и телевидению, как правило, только профессионалами. Ценители таких песен чаще ограничиваются лишь восприятием (слушанием) произведений, испытывая различные сложности с исполнением.

Бытовые песни включают произведения, которые могут исполняться в любое время, в любых условиях и в разных формах самими любителями песен под сопровождение различных музыкальных инструментов или даже без аккомпанемента.

По условиям исполнения концертные песни подразделяются на три группы: *хоровые*, *камерные* и *эстрадные*. Диссертант рассматривает особенности песен, входящих во все эти группы, более детально

останавливаясь на эстрадных песнях, поскольку именно они, как показывает частотный анализ, составляют значительную часть концертных песен.

Эстрадные песни, как и в целом концертные, исполняются на сцене, по радио и телевидению, как правило, только хорошо подготовленными певцами. Но здесь, наряду с текстом, мелодией и голосом исполнителя, большое значение приобретают убранство сцены, световое оформление, костюм артиста, его манеры. В достижении воздействующего эффекта немалую роль играют музыканты, звукорежиссеры и группы певцов и танцоров, выступающие вместе с солистом. Таким образом, эстрадная песня является результатом коллективного творческого труда не только ее создателей, но и исполнителей. Нельзя не отметить, что излишняя театрализация, незнание меры в использовании сопровождающих эффектов нередко отвлекают внимание исполнителя и зрителя от основных компонентов песни, каковыми являются текст и мелодия.

В работе бытовые песни не подразделяются на отдельные группы. Но это не значит, что они все одинаковые. Объединяющим фактором для этих песен выступает главная их особенность, заключающаяся в том, что по отношению к ним народ выступает и как слушатель, и как исполнитель.

В указанные выше виды и группы не включены песни, для обозначения которых в татарском литературоведении используется термин «халыклашкан жыр» («массовая песня», букв.: песня, ставшая народной). Следовательно, эту разновидность песни нужно отнести к одному из названных выше основных видов.

Поэт С.Хаким, говоря об этих песнях, заметил: «Самой счастливой, по моему, является такая песня, которая перешла от поэта к народу».¹ Еще более точно определил особенность этих песен известный латышский композитор, автор множества популярных песен Р.Паулс: «Создание произведения, которое исполнялось бы не только на эстраде, но и пелось на улице и дома — мечта каждого композитора».²

Для обозначения таких песен, активно функционирующих в обществе, используются и другие названия, как правило, также образованные с помощью слова «халык» («народ»): «бөтенхалык жыры» — всенародная песня, «чын халык жыры» — истинно народная песня. Народными принято считать и те песни, авторы которых неизвестны или забыты. Примеров тому множество. Долгое время считалась народной исполняемая на народную мелодию песня А.Файзи «Аккош» («Лебедь»). Только в последние годы стали называть автора песни «Вәгдә» («Обещание») З.Мухаметдинова, которую с удовольствием слушает и поет весь народ. До настоящего времени не упоминалось имя С.Хакима — автора произведения «Йшкәкче жыры» («Песня гребца»).

¹ Хаким С. Фазыл чышмәсе. — Казан: Таткитнәшр., 1974. — Б. 5.

² Паулс Р. Мелодии в ритме жизни. — М.: Мол. гвардия, 1989. — С. 109.

Широкие массы с любовью слушают и исполняют бытовые песни. Главными их признаками, как было уточнено выше, является восприимчивость и воспроизводимость народом.

Для обозначения песен, которые благодаря хорошей мелодии приобретают на какое-то время популярность и становятся часто и широкоисполняемыми, в настоящее время употребляется и иноязычное слово *шлягер*. Но многие из таких песен быстро выпадают из народного репертуара. Произведения же, которые сумели выдержать испытание временем, поднимаются впоследствии до уровня массовых песен. Это, главным образом, бытовые песни, которые в свое время успели завоевать популярность. Популярные же в свое время концертные песни, которые хорошо воспринимаются народом и надолго сохраняются в репертуаре певцов, нами названы *классическими песнями*. Таким образом, у каждой песни, ставшей народной, бывает свой период популярности. Народ постоянно изменяет и обновляет свой репертуар как за счет своих, народных, так и за счет профессиональных песен, ставших в один ряд с народными. Часто былую популярность песне возвращают молодые исполнители, придавая ей новое звучание.

На песни оказывает влияние также и изменение общественно-исторических условий. В старых текстах сохраняются строки, выражающие устаревшие идеи. В народных песнях переосмыслению и изменению могут подвергаться элементы содержательной структуры, связанные с бытом народа, его традициями. Авторские же песни с их канонизированным текстом оказываются забытыми. Таким образом, процесс отбора идет и среди массовых (ставших народными) песен.

Восприимчивость и воспроизводимость в течение долгих лет — не единственные качества песен, перешедших в разряд народных. Не менее важной особенностью массовых песен мы считаем наличие в них некоторых признаков фольклорного произведения как в тексте, так и в мелодии, что является результатом творческого варьирования и переосмысления их народом.

По многим свойствам к народным песням близки так называемые общие песни — произведения поэтов, распеваемые на народную музыку. Количество их не велико. Можно насчитать примерно сотню песен, написанных авторами разных поколений, начиная с Г.Тукая до наших дней, которые вошли в народный репертуар и репертуар профессиональных исполнителей. К их числу можно отнести звучащие с 20-х годов песни «Уракчы кыз» («Девушка-жница») Н.Исанбета, «Аккош» («Лебедь») А.Файзи и песни, появившиеся в последующие годы: «Шахта» (сл. Ш.Маннура), «Минзэл» («Мензелинск», сл. А.Ерикя), «Сабан туй жыры» ("Песня о Сабантуе", сл. М.Садри), «Фазыл чишмәсе» («Родник Фазыла», сл. С.Хакима), «Умырзая» («Подснежник», сл. А.Файзи), «Зәңгәр тәймә» («Голубая пуговка», сл. Г.Зайнашевой) и многие другие. Эти произведения тождественны массовым, но музыкальный компонент этих песен уже сам по себе принадлежит народу. В нашей

терминологической системе мы называем их «широко распространенными общими песнями».

4. Жанровые признаки татарских профессиональных песен. Профессиональные песни, в отличие от народных, создаются поэтами и композиторами, и только затем к ним присоединяется исполнитель. Иногда, как уже сказано, создателями текста и музыки, а также исполнителями произведения являются одни и те же люди.

В области профессиональной песни одним из первых татарских авторов — создателей и текста, и мелодий считается активный деятель песенного искусства Акрам Даутов. Народу полюбились его песни «Әниемә хат» («Письмо матери»), которая была создана еще в начале 50-х годов, и произведения сочиненные позднее. Также широко распространены среди народа песни «Мәңге яшисе килә» («Хочу я вечно жить»), «Чистай вальсы» («Чистопольский вальс»), слова и музыка которых написаны Ф.Ахмадиевым. Сочиняют музыку для песен и сами же доводят их до народа и некоторые известные исполнители. Так, например, сам писал музыку к некоторым песням для своего репертуара певец М.Имашев. Авторами красивейших мелодий являются певцы И.Шакиров и Г.Ильясев.

Прославился в 1950-1960-х годах Л.Айтуганов: в одних случаях он писал музыку к песням, в других — тексты для песен. В песнях «Ышанам» («Верю», муз. Р.Яхина) и «Һаман истә» («Все еще помню», музыка И.Шакирова), он — автор стихов. К произведениям «Төнбоек» («Лилия») И.Юзеева и «Юллар» («Дороги») А.Ерикя им сочинена музыка. Соединение двух или даже трех творческих начал — не редкость в татарском песенном искусстве. Таковыми на татарской эстраде сегодня являются, например, авторы-исполнители Р.Абдуллин, З.Хаким, З.Хайрутдинов, Ф.Муртазин, Г.Афзалов.

Большинство мелодий создается на основе определенных стихотворений, под их непосредственным влиянием. Об этом свидетельствуют и высказывания самих композиторов: «В последние годы я написал музыку к стихотворениям философского содержания Сибгата абый «На Лебяжьем озере», «Моя судьба» (Р.Еникеев)¹; «Начало песни — в поэзии. Стихотворение — основной источник для композитора, — заявляет М.Имашев. — В моей практике не было случаев, чтобы я заранее написал музыку к песне. А вот после сочинения музыки к определенным словам приходилось обращаться к поэтам с просьбой написать другой, более глубокий текст или же самому находить и добавлять новые слова».²

Наши исследования показали, что отношение поэтов к этой проблеме сложнее. Многие из них, хотя и не отрицают полностью возможности написания стихов на готовую музыку, все же считают такой процесс неестественным. Народный поэт Башкортостана Н.Наджми пишет об этом вполне однозначно: «Не одобряю написание стихотворений на готовую

¹ Из беседы К.Миннуллина с Р.Еникеевым. 1994, июнь (Личный архив автора).

² Из беседы К.Миннуллина с М.Имашевым. 1994, июнь (Личный архив автора).

музыку. Музыка должна писаться на стихи»¹. Однако и у него тоже есть произведения, сочиненные на готовую музыку. Среди них — и песни со счастливой судьбой. Некоторые же поэты к такому способу создания песен относятся резко отрицательно. Ибо в таком случае, по их мнению, музыкальные рамки ограничивают возможности поэтического выражения мыслей, что приводит к искусственности в стихосложении.

И.Юзеев же подходит к этому вопросу не так строго, отмечая лишь сложность процесса. Он пишет: «Сочинять стихотворение на готовую музыку — самое нелюбимое мое занятие. Я делаю это с большим трудом. Эти мои мучения отражаются и в тексте, так как чувства, которыми должна быть пронизана создаваемая песня, возникли не в моей душе, а в душе композитора. Мне остается лишь присоединиться к ним. Тем не менее я не считаю, что тексты не должны писаться на готовую музыку. Иногда то, что рождается в душе композитора, бывает сродни и моему духу!»²

Вполне нормальным явлением считает этот процесс, например, Г.Зайнашева. Многие из ее песен, в том числе и ставшие народными, написаны под готовую мелодию. Кроме того, Г.Зайнашевой написаны десятки песен на народные мелодии. В то же время поэтесса считает, что писать приходится, учитывая предписанный мелодией размер и ритм, и это намного осложняет написание стихов.

Насколько разноречивы мнения по этому вопросу, настолько разнообразны и способы создания песен. Вот самые активно используемые из них: сочинение музыки на готовый текст; использование существующего текста для вновь созданной музыки; написание текста на готовую музыку; написание музыки на предварительную заготовку — так называемую «рыбу», а затем создание необходимого текста; совместная работа поэта и композитора (иногда с участием будущего исполнителя); сочинение народом мелодии к известному стихотворению.

Наблюдаются также случаи рождения песен из других жанров поэзии, например, поэмы. Композитор при этом отбирает для песни всего лишь три или четыре строфы. В других же случаях песня создается для спектакля или радиопостановки, подготовленной на основе поэмы. Яркими примерами здесь являются поэмы И.Юзеева. Как новшество в песенном искусстве — своеобразное переплетение жанров — можно оценить обращение композитора Р.Ахияровой к дастану «Идегэй» и создание из одного его отрывка волнующей песни «Идел-йорт» («Идиль-дом»).

Представляют интерес и методы создания песен для спектаклей. Иногда для этого используется музыка «со стороны». Тексты же песен могут быть написаны и поэтами, и самими драматургами. Второе свойственно произведениям К.Тинчурина, Т.Гиззата, Х.Вахита, Т.Миннуллина.

¹ Наджи Н. Ответы на анкету К.Миннуллина. 1995, апрель (Личный архив автора).

² Из беседы К.Миннуллина с И. Юзеевым. 1994, май (Личный архив автора).

Не все песни, использованные в спектаклях, выходят за пределы сцены театра. Это объясняется тем, что они пишутся для героев определенного произведения, исходя из особенностей их характера, мыслей и переживаний. Способность или неспособность таких песен начать самостоятельную жизнь зависит в основном от степени соответствия друг другу их текста и мелодии. В ряде случаев эти песни начинают самостоятельную жизнь вне театра, сливаясь с иными текстами или мелодиями. Диссертант, опираясь на мнение профессиональных поэтов и композиторов, детально рассматривает вопросы взаимовлияния двух компонентов песни: текста и мелодии.

Необходимо отметить, что полное тождество указанных компонентов свойственно, в основном, народным песням, благодаря чему они, собственно, и дошли до нас. В профессиональных же песнях встречаются случаи несогласованности текста и мелодии. Дело в том, что каждый человек, скажем, композитор, по-своему прочитывает поэтическое слово, по-своему его воспринимает, в результате чего создает музыку в соответствии со своими взглядами и чувствами. То же самое происходит и с поэтом, когда он пишет стихи на готовую музыку. Следовательно, в профессиональных песнях мы слышим лишь одно «прочтение» и только «единственный результат этого «прочтения»». Доказательством тому могут служить случаи написания музыки на одно и то же стихотворение несколькими композиторами или же одной и той же музыки для двух текстов. Та степень согласованности между текстом и мелодией, которая достигается при создании песни, сохраняется на том же уровне обычно и в дальнейшем; правда, в массовых песнях этот уровень иногда даже усиливается.

Довольно часто по отношению к песенным текстам употребляют определение «самостоятельный». Но самостоятельное существование, то есть способность или неспособность песенного текста сохраниться в виде лишь поэтического произведения, связано еще и с особенностями процесса создания песен. Г.Тукай приравнивал народные песни к стихам. «Вот это стихотворение и стихотворение настоящее», — говорил он по поводу одной из народных песен¹. Подобную мысль выразил и С.Хаким: «Песня — одна из высших форм лирической поэзии», — писал он, касаясь вопроса о жанре профессиональных песен.² А поэт И.Юзеев, наш современник, отвечая на вопрос: «В чем, по-вашему, заключается особенность работы над созданием песенного текста?», — сказал: «Я не нахожу здесь особых отличий, ведь поэзия — это и есть песня»³. Три поэта, три личности в поэзии различных периодов двадцатого века. А взгляды и принципы одни и те же, та же уверенность в том, что песня — это стихотворение, а стихотворение — это песня.

¹ Тукай Г. Әсәрләр. Биш томда. — Казан: Таткитнәшр., 1985. — IV т. — Б. 172.

² Хәким С. Үз тавышын белән. — Казан: Таткитнәшр., 1969. — Б. 67.

³ Из беседы К.Миннулина с И.Юзеевым. 1994, май (Личный архив автора).

Вместе с тем существуют и другие взгляды на песню, другое к ней отношение. Подробно рассматривает данный вопрос фольклорист И.Надиров. В статье, посвященной анализу профессиональных песен, он отмечает, что к оценке песен с поэтической стороны определились два разных подхода. Согласно первому из них, песенный текст должен отвечать требованиям настоящего — содержательного и высокохудожественного поэтического произведения. Сторонники другого подхода считают, что песенному тексту такая самостоятельность вовсе не обязательна, ибо роль его сводится лишь к выполнению вспомогательной функции по отношению к музыке.⁴ В печати не встретишь мнения тех, кто считал бы песенный текст только набором слов, способных жить лишь под крылом мелодии. Однако о существовании и такого подхода свидетельствуют появляющиеся почти ежедневно песни со слабыми, далекими от литературных требований.

При сочинении музыки одни стихи не претерпевают никаких изменений, у других же появляются новые варианты, обычно стихи сокращаются или к ним добавляется припев; изменяются отдельные строки, фразы или слова. Например, стихотворение С.Хакима «Юксыну» («Томление») при создании песни сократилось вдвое: остались четыре строфы из восьми; стихотворение «Ак каен» («Белая береза») Х.Туфана уменьшилось на две строфы, при написании музыки к произведению Ф.Шафигуллина «Мин гармун булур идем» («Я бы гармонью стал») композитор Ф.Ахметов сам сочинил припев.

Изменения в тексте нарушают в какой-то степени композицию и поэтическое звучание стихотворения. Корректировку может претерпеть и основная идея произведения. Следовательно, у жанра песни существуют свои специфические требования к тексту и требовать самостоятельности от каждого песенного текста или же ставить знак равенства между стихотворением и песенным текстом не всегда возможно. Разница между стихотворными и песенными вариантами текстов бывает особенно ощутимой в творчестве поэтов, которые не занимаются сочинением специальных песенных текстов.

Каким же должен быть песенный текст? В чем заключаются его особенности?

Главные законы создания песенного текста, а также его композиция и художественные средства — в основном те же, что и для стихотворения. Однако синтетичность песенного жанра, его назначение (исполнение в разных формах и в разных условиях, обслуживание самых широких масс) оказывают довольно ощутимое влияние и на тексты песен. Песенные тексты должны быть удобными в композиционном отношении, так как большой объем затрудняет запоминание и исполнение песни. Обязательное условие для песенных текстов — народность и вместе с тем свежесть образов, музыкальность фраз и естественная изящность слога. На вопрос: «Какими

⁴ Надиров И. Ил яшәвсә — җыр белән // Казан утлары, 1976. — №1. — Б. 146.

должны быть в песне слова?» — Г.Зайнашева отвечает следующим образом: «Слова песни прежде всего должны служить выражению глубоких мыслей, в то же время важно, чтобы они были красивыми и певучими, а также доступными и легко запоминающимися». ¹ Сюжетность и простота образов — таковы главные требования к песенному тексту у поэта Ф.Яруллина. В песне, кроме того, неуместно употребление труднопроизносимых или очень длинных слов, а также диалектизмов и жаргонной лексики. Любое слово в песне должно быть доступно, понятно и близко каждому человеку. Не должны допускаться слишком субъективные толкования, отход от традиций в образах. Все эти требования доказывают, что песенным текстом может стать не каждое поэтическое произведение.

Глава III. Образная система татарских песен

Посвящена анализу одного из основных элементов поэтической структуры татарской песни — ее образной системы и состоит из трех параграфов.

В данной главе выявлены и проанализированы наиболее характерные образы и сделаны некоторые их обобщения, образная система татарских песен в части, относящейся к животному и растительному миру, впервые рассмотрена автором в сопоставлении с песенным фольклором народов Поволжья и Приуралья.

1. Образы из животного мира. В татарских песнях, как и у всех народов Волжско-Уральского региона, особенно широко распространены образы, восходящие к миру животных. Их можно разделить на две группы. Первую составляют образы птиц, вторую — образы домашних животных и зверей. Основное место в первой группе занимают образы соловья (сандугач), жаворонка (тургай), лебедя (аккош), чайки (акчарлак), ласточки (карлыгач), кукушки (кәккүк). Встречаются, хотя и достаточно редко, образы дикого гуся (кыр казы) и утки (үрдәк), а также орла (бөркет). Слово «кош» (птица), употребляющееся в народных песнях как образ соловья или обобщенный образ пернатых, перешло и в массовые песни и продолжает широко использоваться в песнях различных авторов, причем здесь можно заметить даже некоторую активизацию этих образов. В отдельных песнях слово «сандугач» («соловей») заменяется его синонимом «былбыл», который характерен для эмоционально-поэтической речи. Различные фонетические варианты слова «былбыл» в значении «сандугач» («соловей») можно встретить и в других тюркских языках: «булбул» — в узбекском, киргизском, казахском, азербайджанском, уйгурском; «билбил» — в туркменском и ногайском, «булбил» — в каракалпакском, «бюлбюл» — в кумыкском.

¹ Зайнашева Г. Ответы на анкету К.Миннуллина. 1995, апрель (Личный архив автора).

Образ соловья — птицы, отличающейся своей звонкой переливчатой трелью и таинственностью, в песнях многих народов стал традиционным. В ряде случаев этот образ используется в тех или иных символических значениях (например, в марийских песнях соловей — это символ как батюшки, так и матушки, в чувашской народной лирике эта птица отождествляется с образом матушки).

В татарских песнях данный образ представлен особенно широко. Об этом свидетельствует и сувенирный сборник татарских народных песен «Сандугачым-былбылым» («Соловей мой, соловей», Казань, 1985), в который вошли около 500 коротких песен, начинающихся только со слова «соловей». В татарских народных песнях соловей описывается как задушевный друг влюбленных пар или постоянный спутник одиноких, тоскующих людей. Слово «сандугач» и его синоним «былбыл» используются также для создания образа любимой или же употребляется в форме обращения к ней. В татарской свадебной поэзии «соловей» («соловушка») является символом молодой девушки, невесты. Мелодичный, тоскующий голос соловья используется в песнях и в качестве сравнения при характеристике голоса определенного человека (певца).

В татарских профессиональных песнях, как показывает анализ, образ соловья и его музыкальный голос не употребляются для создания переносных значений на основе метонимии, то есть смежности обозначаемых ими понятий. Как правило, этот образ используется при описании красоты родного края.

Образы лебедя, кукушки, занимающие прочное место в татарских народных песнях, не теряя своих символических значений, активно используются и в авторских песнях. Если в песнях «Син кайтмадын» («Ты не вернулся», сл. С.Урайского, муз. М.Музафарова), «Аккошлар» (Лебеди, сл. Р.Файзуллина, муз. Ф.Ахметова) образ лебедя, как и образы многих других перелетных птиц, используются, чтобы показать быстротечность человеческой жизни, то в произведениях «Бик сагындым, авылым» («По тебе скучаю, мой аул», сл. М.Латифуллина, муз. Р.Сафиуллина), «Аккош» («Лебедь», сл. А.Файзи, муз. народная) они характеризуют красоту природы. В произведении же А. Баяна «Йке аккош» («Два лебедя», муз. Б.Гайсина) образ лебедя, как и в народных песнях ассоциируется на основе параллельного восприятия образов, как символ отражения признаков взаимной любви и верности, а также дружной и согласной жизни.

В песнях народов Волжско-Уральского региона широко распространен также образ кукушки. Так, в марийских песнях кукушка является символом батюшки, тоскующей матери, девицы или вдовы, кукование кукушки обозначает плач матери. В чувашской песенной поэзии кукушка представлена в качестве символов милого друга, молодой девицы, а иногда и батюшки. Одной из любимых птиц считалась кукушка у древних башкир, а некоторыми их родовыми группами она почиталась в качестве тотема. В лирических песнях как башкир, так и татар кукушка является символом быстротекущей

земной жизни. Это значение образа кукушки сохранилось в народных верованиях и сегодня.

В песнях татарских авторов образ кукушки часто сопоставляется с тоской и грустью человека, это характерно для таких песен, как «Кәккүк» («Кукушка», сл. А.Ерикеев, муз. С.Габяши), «Эзләдем, бәгърем, сине» («Всю жизнь искал тебя я, милая», сл. А.Ерикеев, муз. З.Хабибуллина), «Кәккүк моннарын тыңларга» («О чем печалится кукушка», сл. Р.Закирова, муз. Р.Еникеев). А в песне Р.Курбанова «Кайларда йөрисен, сөйгән яр» («Как отыскать тебя, любимую», муз. И.Закирова) образ кукушки используется как символ быстротечного времени, краткосрочности (поддающейся учету) и бренности земной жизни.

Кроме того, в песнях народов Поволжья и Приуралья активно используются образы «голубя» и «ястреба». Они привлекаются как для описания природы, так и для передачи символических значений. В одних песнях образ голубя соседствует с горестями и печалью людей. В других — голубь представлен как хранитель тайн влюбленных, их посредник; в то же время он тревожит, раздирает души влюбленных напоминанием о быстротечности жизни; образ голубя служит в песнях также и символом счастливой, мирной жизни.

Ястреб же в татарских народных песнях почти всегда описывается с помощью таких перифраз как «батыр кош» («отважная птица»), «асыл кош» («благородная, настоящая птица»), «чая кош» («лихая, неустрашимая птица»), «гаяр, гайрәтле кош» (гордая, удалая птица) и символизирует храброго, смелого человека или жениха. В некоторых песнях ястреб изображается как писмоносец влюбленных. А вот в марийских песнях, например, ястреб олицетворяет жениха, в чувашских — врага, соперника.

Образ жаворонка, не столь активный в татарской народной поэзии, широко представлен в авторских, особенно массовых песнях. Образ этой птицы с пронзительным пением («өздәрәп сайравы») обогатился в них новым содержанием и стал в некоторой степени даже соперником образу соловья. Олицетворением тоски и печали выступает жаворонок во многих профессиональных песнях. В большинстве песен главной функцией и главным мотивом этого образа является передача эмоциональных состояний — тоски и печали. Ведь на самом деле, пение птиц, отлет их в теплые края и возвращение навевают печаль и тоску, напоминают родных, любимых, символизируют быстротечность жизни, бренность земного существования.

Анализ песенных текстов показывает, что образы птиц могут быть использованы и как символы красоты, любви, а также — изобилия и благополучия. Однако основное символическое значение этих образов, равно как и основной мотив тех песен, в которых они употребляются, все же — печаль, грусть, тоска и разлука. Такое душевное томление олицетворяют даже образы соловья, ласточки, жаворонка. Подобные параллели характерны не только для татарских и башкирских песен, но и для песен многих других народов.

Большую роль в усилении художественной выразительности татарских народных песен, наряду с образами птиц, играют образы коня, льва, лисицы, змеи, оленя, куницы и многих других животных. А в профессиональных песнях мир животных, если не считать образа коня, почти полностью воплощен в образах птиц. Практически не унаследованы профессиональной песенной поэзией такие образы, как «кызыл төлкә» («красная лисица»), «ак куян» («белый заяц»), «болан» («олень»), «селәүсев» («рысь»), передающие в фольклорных произведениях красоту природы, характеризующие поэтическую наблюдательность народа. Образ льва, символизирующий мужскую силу и отвагу, остается только в рамках народных песен, где он по активности использования занимает второе место после образа коня. Не встречается в творчестве поэтов-песенников и образ змеи, которому отводится своеобразное место во многих жанрах народного творчества.

Образ коня является традиционным для многих жанров народного творчества. Он связан с древними верованиями, особенно с тотемизмом, отражающим веру в сверхъестественную связь человека с каким-либо предметом или явлением природы. Так, у коми и марийцев белый конь считался символом посредничества между людьми и небесными божествами. Обожествляли лошадь, особенно гнедого жеребца, древние чуваша. Почитание коня в качестве предка-тотема было принято у башкир и у многих других народов.

Образ коня представлен во всех жанрах фольклора как традиционный персонаж, наделенный человеческими качествами: мудростью, верностью, умением говорить. Этот образ воплощал и другие положительные свойства. Быстрый, проворный, пронзительный, умный, у многих народов нашего региона он изображается как верный и надежный спутник, близкий друг человека, спасающий его от всяких зол. Например, в чувашской песенной лирике добрый конь выступает символом отважного, трудолюбивого, сильного молодого парня, а в частушках конь (конь с пеженками) — представляет колхозных парней — молодцов. Встречаются также песни, где конь или лошадь разных мастей являются символом родни или же молодой девушки.

Образ коня наиболее активно используется в татарских и башкирских народных песнях. Например, в песнях-четверостишиях можно встретить десятки описаний его по породе, масти и, в целом, внешнему виду: «аргамак» («скакун»), «юрга» («киноходец»), «юртак» («рысак»), «акбүз» («бело-сизый»), «чаптар» («игривый»), «туры» («гнедой»), «алмачуар» («крапчатый», серый в яблоках), «тулпар» («быстроногий»), «кашка» (лошадь с белой отметиной на лбу) и т.д. Основной мотив всех песен с этим образом — дружба и слитность коня и мужчины (джигита).

Для авторских песен столь тщательная проработка образа коня не характерна. И встречается он здесь значительно реже, чем в народных песнях. В таких произведениях, как «Уракчы кыз» («Девушка-жница», сл. Н.Исанбета, муз. народная), «Жидеп кайт» («Возвращайся с победой», сл. К.Назми, муз.

З.Хабибуллина), «Батыр егет турында» («Песня о храбром джигите», сл. М.Джалиля, муз. З.Бикчурина), «Бәхтияр батыр» («Бахтияр-богатырь», сл. М.Ногмана, муз. Р.Яхина), «Килен төшкәндә» («Встреча невесты», сл. Р.Миннуллина, муз. Р.Яхина) образы коня-скакуна, иноходца, пары лошадей, бело-сивого и темно-сивого коня использованы как поэтические украшения, исходя прежде всего из той роли, какую это благородное животное выполняет в жизни человека. Только в песне Г.Зайнашевой "Акбүз атым» («Конь мой бело-сивый», муз. Р.Сафиуллина) подчеркиваются сказочный характер и волшебные качества бело-сивого коня.

В целом следует отметить широкое использование образа того или иного животного в творчестве народов, проживающих в близком соседстве, разброс его значений. В татарских же песнях тот же разброс и частота использования образа конкретного животного сужаются при «профессионализации» песни.

2. Образы растительного мира. Значительная часть образов в татарских песнях связана с представителями растительного мира: деревьями, цветами, травами. Степень распространенности этих образов в народных и профессиональных песнях не одинакова. Так, в профессиональных песнях чаще используются образы цветов, тогда как в народных песнях большее внимание уделяется описанию деревьев. Из деревьев в народных песнях господствует образ березы, в профессиональных же песнях предпочтение отдается образу ивы. Образ желтоватого шумящего на ветру камыша, который занимает прочное место в народных песнях как символ тоски и печали, в авторских произведениях встречается довольно редко, зато в них более распространены не столь частые в народных песнях образы черемухи и сирени. Но и в авторских песнях образы черемухи и сирени (а также тополя и даже яблони) не несут большую смысловую нагрузку в выражении чувств и переживаний человека. В профессиональных песнях эти образы, а также образы рябины, дуба, сосны, камыша, тополя, вишни привлекаются авторами в основном в качестве поэтического украшения при описании природы.

Среди образов, связанных с растительным миром, самое большое место в татарских песнях (то же наблюдается и в песенном фольклоре народов Поволжья и Приуралья) занимают образы цветов. В песнях упоминаются самые различные цветы: полевые, садовые, комнатные, цветы яблони, черемухи, цветы ягод, мака и т.д. С цветами сопоставляются любимый или близкий человек, а также их красота и молодость. Определенные признаки цветов выражают то или иное настроение лирического героя, его психологическое состояние. В цветении цветов, например, усматриваются символы радости, счастья, любви, а их увяданию и осыпанию придаются значения грусти, печали, разлуки и кратковременности молодости.

Из множества различных цветов в песенной лирике народов Урало-Волжского региона наиболее популярным является цветок мака; особенно ярко выделяется образ этого цветка в марийских, чувашских, удмуртских и татарских песнях. При этом у разных народов этот цветок используется в различных символических значениях. Так, в марийских песнях он

употребляется как символ молодого парня, в чувашских — сравнивается с кратковременностью молодости, ее быстротечностью, а также очень часто олицетворяет милого друга, родных и близких людей, у удмуртов — выступает в качестве символов молодого мужчины, любимого человека или сына. Что касается татарских песен, в них цветок мака означает любимого, близкого человека.

В песнях раскрываются и свойственные цветам символические значения. В татарских профессиональных песнях, например, иногда используются образы подснежника и ромашки. Для примера можно взять произведение А.Файзи «Умырзая» («Подснежник», муз. народная). Подснежники появляются уже ранней весной, когда земля только начинает освобождаться от снежного покрова. Растут подснежники быстро, но и жизнь их коротка, вот этим свойством и привлекают они внимание людей. Ромашки ценятся народом как украшение природы, в то же время — это цветы, по которым гадают о любви (песня Х.Туфана «Ромашкалар» («Ромашки», муз. Ф.Ахмадиева). Известный исследователь татарской поэзии Т.Галиуллин пишет об этом произведении Х.Туфана так: «Здесь прослеживаем поиск общего рисунка, совмещающего лучшие черты пословицы и лирической песни, байта и обрядовых традиций: художественное совершенство формы, эмоциональность и лиризм идут от песни, драматическая напряженность — от байта, точность образа, лаконичность слога — от пословиц и поговорок».¹

В песнях татарских авторов можно встретить лирических героев, которые устилают цветами дорогу своим возлюбленным или же предстают перед ними в образе цветка, растущего у дороги как в песне М.Джалиля «Сагыну» («Тоска», муз. З.Хабибуллина).

Лирический герой песни А.Рашитова «Беренче мөхәббәт» («Первая любовь», муз. С.Садыковой) сравнивает свою молодость с красотой цветка. «Почему не закончилась встречей красивая (как цветок) жизнь молодая?» — задается вопросом он.

В песнях же «Гөлләр иле» («Страна цветов», сл. Г.Зайнашевой, муз. С.Шамсиной), «Кама буе — туган я» («Родной мой край, Прикамье», сл. Р.Ахметзянова, муз. Ф.Ахмадиева) образы цветов выступают и как олицетворение родной земли.

Итак, образы цветов используются в песнях при описании красоты родного края, чистой любви, прекрасной молодости. Кроме того, они могут передавать чувства тоски и печали, применяться в качестве символа быстротечного времени.

В татарских народных и профессиональных песнях очень часто используется образ ивы. Известно, что традиционные образы, сохраняя свои основные особенности, часто обогащаются и новыми значениями. В народном творчестве ива обрисовывается путем описания ее красивых пушистых почек, среди которых могут укрываться птицы, ее тонкости и гибкости или же,

¹ Галиуллин Т. Илһам чипмәләре. — Казан: Таткитнәшр., 1988 — Б. 67.

наконец, оценки ее пригодности в хозяйстве. Но во всех случаях основу образа ивы составляют такие ее главные качества, как нежность, красота и стройность. С ивой обычно принято сравнивать статных девушек с тонкой талией. Но вот любопытно: в дастане «Идегей» с ивой сравнивается не девушка, а молодой мужчина с красивой и тонкой фигурой. Уподобляет пальцы своего возлюбленного с ивовыми лозами и Зулейха в поэме «Юсуф и Зулейха»: «...Дал чыбыктай бармакларын» («...Пальцы твои как ивовая лоза»).

В авторских песнях ива воспевается как прекрасный неповторимый образ родного края, лирический герой одного из произведений называет свой родной край «страной ив, подобных цветам» — «гәллә тигъ таллар иле» («Геллар иле» — «Страна цветов», сл. Г.Зайнашевой, муз. С.Шамсиной). Лирический герой другой песни «Жырлым туган якта» («Пою в родном краю», сл. Р.Миннуллина, муз. И.Закирова) передает свою любовь к родной земле словами: «таллар миңа туган диярлек, ташлап китә алмам аларны» («ивы мне словно родные, не смогу их, видно, я покинуть»).

Одним из самых распространенных образов в песенной поэзии является образ березы. Этот уникальный по активности использования и многофункциональный по содержанию образ широко представлен в песенной лирике народов не только Поволжья и Приуралья, но и многих других регионов. В мифологических верованиях многих народов береза является культовым деревом. Исследуя проблему культа дерева у народов Поволжья и Приуралья, Д.Макаров отмечает, что древние чуваша ассоциировали березу с женщиной. Более того, среди их языческих богов имелаась Береза-родильница, а вплоть до последнего времени чуваша знали ама-хуран — мать-березу. Существовали и определенные запреты. Нельзя было бить скотину березовыми прутьями, подметать березовой метлой места, в которых она содержится. Д.Макаров отмечает, что у мордвы береза признавалась божеством брака и плодovitости, а также божеством благополучия. Культовое отношение к березе существовало также у мари и удмуртов.¹ Особо почиталась и считалась «хорошим деревом» береза у славянских народов — русских и белорусов. Русские охотно сажали березу перед домом, прятались под этим деревом во время гроз.²

Своеобразие проявляется и в наделении символов тем или иным содержанием. Но символические значения образа березы в песнях разных народов совершенно иные, например: в марийских песнях береза является символом сына, друга, молодого парня, в мордовской (эрзянской) песенной поэзии — символом невесты, у чуваш — верхушка этого дерева — милый друг, сама береза и ее листья — молодая девушка, невеста, в удмуртском народном творчестве — береза отождествляется с молодым парнем и т.д.

¹ Макаров Д.М. Культ дерева у народов Поволжья и Приуралья // Вопросы истории и историографии чувашского народа. Вып. 4. — Чебоксары, 1976. — С. 192.

² Зеленин Д.К. Тотемический культ деревьев у русских и у белорусов / Известия АН СССР. Серия VII, 1933. — С. 628.

В татарском фольклоре береза всегда выступала символом изящной красоты, молодости, чистоты. Татарские авторы также активно обращаются к этому образу. Пейзаж родной земли немислим без этого буквально воздушного, хрупкого дерева: «Ак каен» («Белая береза», сл. З.Ярмаки, муз. народная), «Ак каеннар шаулый болында» («Шелестят березы на поляне», сл. А.Ерикеев, муз. Т.Шарипова) и т.д. В то же время образ березы часто предстает в сложном символическом значении: «Каеннар шаулый» («Шумят березы», сл. М.Ногмана, муз. Р.Яхина), «Каен суы» («Березовый сок», сл. Р.Миннуллина, муз. Р.Абдуллина) и т.д. Прочное место в художественной системе татарской песни занимают также образы дуба, яблони и других деревьев.

Анализ текстов песенной поэзии показывает, что образы взятые из растительного, а также животного мира в качестве поэтического приема выполняют в них активную роль. В системе образов имеют место символы, характерные только для песен одних народов или же преимущественно одной группы народов. Это связано со своеобразием национально-бытовых условий, а также, в определенной мере, и географического положения. В то же время немало и общих для всего региона символов, чему способствуют единство природно-климатических условий, территориальная близость и т.д. Рассмотренные нами общие символы как лирической, так и обрядовой поэзии во многом персонифицированы. Эта символическая функция особо проявляется в песнях финно-угорских народов и у чувашей. Кроме того, ярко выраженным содержанием символов являются два основных цикла человеческих эмоций — радость и горе. Необходимо отметить и то, что национальное своеобразие в песнях проявляется не только в подборе символов, но и в наделении их содержанием. Одни и те же образы в песенной поэзии народов приобретают самые разные символические значения. И, наоборот, сходные чувства людей разных национальностей проявляются через далеко не одинаковые образы.

3. Образы, связанные с явлениями природы. Образы природных явлений, небесных тел, имеющих широкое применение в татарской песенной поэзии, восходят, по мнению Ф.Урманчеева, к фольклорному наследию родового общества с его языческими культами.¹

В татарских народных песнях, например, образы луны и солнца используются для описания природы или же привлекаются в качестве поэтического рисунка. Часто они выполняют роль символов, которые способствуют углублению мотивов тоски и печали, передаче душевного состояния людей, особенно влюбленных, а также красочному описанию светлой и радостной жизни.

В народных песнях, очень активно, в частности, слово-образ ай (месяц, луна), описывающий красоту женского лица, чистоту девичьей души. В обрядовом песенном фольклоре этот образ олицетворяет образ прекрасной

¹ Урманчеев Ф. Дастаннарга ласк замана. — Казан: Таткитнәшр., 1990. — Б. 109.

невесты, имеет символическое значение всепобеждающего тепла, света человеческих взаимоотношений. В то же время в народном песенном наследии образ луны ассоциируется с настроениями грусти, печали лирического героя, тоскующего по любимой или родной земле. Однако в целом лунный свет вызывает в душе человека светлые, оптимистические чувства.

Практически в тех же значениях употребляется указанный образ в массовых песнях. Так, например, если в таких произведениях, как «Гөлшаһидә жыры» («Песня Гульшахиды», сл. А.Абсалямова, муз. Дж.Файзи), «Күңелле ял итегез» («Отдыхайте весело», сл. Г.Зайнашевой, муз. З.Гибадуллина) образ луны использован для описания красоты природы и передачи чувств и переживаний лирического героя, то в произведении «Мәхәббәт шатлыгы» («Радость любви», сл. Ф.Сафина, муз. Р.Абдуллина) этот образ является компонентом сравнения: лирическому герою достаточно взглянуть на луну, чтобы представить себе любимую девушку, поскольку ее лицо так же красиво и лучезарно, как и облик полной луны. В песне Дж.Файзи «Сәмбел» (имя девушки, муз. С.Садыковой) такое сравнение заключено в форме метафоры «ай йөз» (лицо-луна).

С лучезарной луной сравниваются лица девушек и в произведении А.Ерикеева «Комсомолка — уңган кыз» («Комсомолка-ударница», муз. Т.Яруллина). В этой же песне образ луны используется, как и в народной лирике, еще и для передачи чувства одиночества. Действительно, лирический герой народных песен часто успокаивает себя словами типа: «ай да ялгыз, мин дә ялгыз» («одинока луна, одинок(а) и я») или же кручинится, противопоставляя себя луне: «айның якты йолдызы бар, тик мин генә ялгызым» («у луны есть яркая звезда, только я лишь одинок (а)»).

Путем такого противопоставления усиливает мотив одиночества и поэт Г.Насрый в своем произведении «Зәңгәр күк» («Голубое небо», муз. З.Хабидуллина).

Образы луны и солнца в народных песнях часто сопутствуют друг другу. «Ай белән кояш аерым, кушылмый гомергә дә» («Разлучены луна и солнце, не соединиться им вовек») — эти строки сопоставляются с описанием страданий лирического героя, которому никак не удастся встретиться со своей любимой. В данном случае образы луны и солнца, взятые вместе, служат для выражения чувства одиночества. А вот для описания женской красоты используется формула «бер бите ай, берсе кояш» («одна щечка — луна, другая — солнце»). Кроме того, встречаются поэтические украшения типа: «ай белән кояш бер генә» («одни на небе солнце и луна»). Определенное место занимает в народных песнях и образ самого солнца, который используется в самых различных значениях.

В большинстве массовых песен наших поэтов встречаются те же мотивы и те же признаки образа солнца, хотя в них появляются и новые, несколько иные нюансы. Например, в произведении «Уракчы кыз» («Девушка-жница», сл. Н.Исанбета, муз. народная) красота девушки сравнивается с утренним

солнцем. В песне «Карашларың» («Взгляд твой», сл. М.Джалиля, муз. З.Бикчурина) солнцу уподобляется ласковый взгляд девушки. Кроме того, солнце изображается как спутник человека, а также как символ стремления к красивой, радостной жизни или же описывается как украшение природы.

Образ звезды в массовых песнях используется, как правило, для описания красоты любимого человека. Со звездами сравниваются красивые девушки с сияющими лицами. Так, в произведениях «Бормалы су» («Извилистые берега», сл. Н.Исанбета, муз. З.Хабибуллина), «Шома бас» («Танцуй легко», сл. Г.Насрыя, муз. народная), «Сөясеңме дип ник сорыйсың?» («Не спрашивай, люблю ли я», сл. А.Ерикеев, муз. З.Хабибуллина) красота любимой женщины описывается путем сравнения одновременно и с луной, и со звездой.

Некоторые из образов, употребляющихся не очень активно в народных песнях, приобретают в профессиональных песнях новые краски и новые оттенки. К таким, например, относится образ зари. Заря в них описывается и синей, и алой, и розовой. По-разному изображаются и признаки, обозначающие ее рождение: «уяна таң нурлары» («просыпаются лучи зари»), «сызылып таңнар атуы» («занимается заря»), «уяна таңы илемнен» («просыпается родины моей заря»), «таң сызылган сәгать» («час, когда забрезжила заря») и т.д. Кроме того, заря бывает в песнях и светлой, и красивой; она может улыбаться и сиять. В ряде песен заря сопоставляется с любимым и вообще с близким лирическому герою человеком.

Луна и солнце, рассвет, заря, порывы ветра, распускающиеся весной листья, цветение растений и т.д. — это общие явления для живущих на Земле людей. Но каждый народ воспринимает все это по-своему, так же как по-своему передает в песнях свои чувства и переживания. Лирический герой массовых песен порой бывает недоволен зарей, встающей в чужом краю, он тоскует по заре родного края, родной земли, которая ему кажется намного краше и дороже. Об этом поется, например, в песне И.Юзеева «Кайтам инде» («Возвращаюсь», муз. С.Садыковой).

Распространен в татарских песнях и образ ветра. В народных песнях это — средство оживления природы и в то же время яркий поэтический рисунок. В этом образе воплощаются также чувства печали и тоски, передается движение жизни. Кроме того, ветер изображается как посредник между влюбленными.

В прямом и переносном значениях употребляется ветер и в профессиональном песенном творчестве. Он может быть прохладным, нежным и капризным, легким утренним, предрассветным, бирюзовым. Чаще всего он — вестник из родного края или посредник между влюбленными, доставляющий им сердечные приветствия друг от друга. В произведении Зульфата «Һаман яратам» («Все еще люблю», муз. Ф.Хатыпова) резвость, проворность ветра сравнивается с быстротечностью человеческой жизни. В песне Р.Миннуллина «Килен төшкәндә» («Встреча невесты», муз. Р.Яхина)

образ ветра получает метафорическое звучание («кайгы жиле»), сливаясь со значением слова «кайгы» («горе»).

В профессиональных песнях, как и в народных, встречаются образы, связанные с водой. Самый распространенный из них — обыгрываемый по-разному образ самой воды. Используются также образы озера, родника, моря, реки. Популярны обобщенные образы таких рек, как «Идел» («Волга»), «Агыйдел» («Белая»), «Ык» («Ик»), «Сөн» («Сюнь»).

Образ озера участвует в описаниях природы, выделяется и как поэтический рисунок. Но специфичность образа озера заключается в том, что он способствует чрезвычайно емкому и эмоционально-выразительному описанию горестей и печалей человека.

В некоторых случаях образ озера вместе со словами «кайгы», «хэсрэт» («горе») образуют метафорические сочетания «кайгы күле», «хэсрэт күле» («озеро горя»).

Образ озера в указанных выше значениях встречается, хотя и крайне редко, и в массовых песнях. Например, в произведении Г.Зайнашевой «Сәяхәтче жыры» («Песня путешественника», муз. З.Гибатуллина) употреблено выражение «сагыш дигән тирән күл» («глубокое озеро по имени тоска»).

Еще более гиперболизированы образы, созданные в народных песнях с участием слова «дәрәя» («широкая река», «море», «океан»). «Жиргә төшсә, дәрәя булыр күздән аккан яшебез» («из пролитых нами слез образуется море»), — говорит лирический герой одной из народных песен. Выражение «дәрәя йөзеп чыгу» («перешлыть море/океан») употребляется в значении «выдержать тяжкие испытания» или же используется как один из приёмов речевой экспрессии.

В авторских песнях указанный образ встречается намного реже и имеет к тому же несколько иное значение. Так, в песне «Тамчы гөл» («Фуксия», сл. и муз. Р.Сарварова) слово «дәрәя» означает непреодолимое пространство, которое является причиной разлуки влюбленных. Впечатляет образ бушующего моря, которое поэты-песенники сопоставляют с душевной бурей человека, его тревогами и страстями: эти бурные чувства непременно улягутся так же, как успокаивается море после яростного урагана. Такие образы можно встретить, например, в песнях «Вөгдә» («Обещание», сл. Н.Шарифуллина, муз. З.Мухаметдинова), «Раушаниям, бәгърем» («Моя дорогая Раушания», сл. Ш.Галиева, муз. В.Хабисламова). В некоторых произведениях, например, в песне «Ямьле безнең Минзәләбез» («Красив наш Мензелинск», сл. Э.Шарифуллиной, муз. А.Бакирова) волнение морской поверхности сравнивается с колыбанием хлебов на просторных полях.

В песнях бытуют, зачастую рядом, образы воды и родника, употребляемые в прямом и переносном значениях. Например, чувство печали вызывает у лирического героя произведения Г.Баширова «Жидегән чипмә» («Семиструйный родник», муз. С.Садыковой) неумолчное журчание и звон струек серебряной воды. Употребление образа воды в прямом и переносном

значениях и в фольклоре, и в письменной поэзии — явление вполне естественное. Происхождение этого образа относится к древнейшим временам, когда люди не только особо почитали воду, но и поклонялись ей.

В поверьях многих народов, в их мифологии вода считалась также материальным источником зарождения земли и человеческой жизни. В мифологии народов мира множество примеров, повествующих о возникновении мира из воды или посредством воды. Мотивы же, связанные с возникновением из воды самого человека, бытуют у многих народов и в настоящее время. На вопрос детей, откуда они появились, взрослые часто отвечают: из колодца, из родника, из воды. Указанный мотив использует и развивает, связывая его с рекой Сюнь («Сөн»), протекающей рядом с его родной деревней, поэт Р.Миннуллин в своем произведении «Әнкәй» («Мама», муз. С.Садыковой).

В авторских песнях есть группа образов, созданных на основе названий рек, городов и сел: «Идел» («Волга»), «Агыйдел» («Белая»), «Ык» («Ик»), «Сөн» («Сюнь»), «Казан» («Казань»), «Уфа», «Оренбург», «Чиләбе» («Челябинск»), «Әстерхан» («Астрахань»), «Чистай» («Чистополь»), «Минзәлә» («Мензелинск»), «Актаныш», «Сарман» («Сарманы»), «Арча» (Арск») и т.д. Эти названия не только украшают и оживляют песни, но и вызывают у людей теплые чувства, преисполненные гордостью за свой край, или же, навевая тоску, рождают стремление вернуться в родные края. Самый распространенный из географических названий в песнях — Агыйдел. Количество песен, в которых упоминается это название, доходит до нескольких сотен. Т.Миннуллин даже составил специальный сборник «Агыйделкәй» (Казань, 1989), в который вошло более четырехсот четверостиший, включающих слово Агыйдел.

Но образ реки Агыйдел, являющийся символом родного края для всего татарского народа, в профессиональном творчестве не отличается особой активностью. Все же любопытно следующее: все профессиональные песни, в которых используется образ реки Агыйдел, получили широкую известность и перешли в разряд массовых. Поэтому можно сказать, что в массовых песнях образ реки Агыйдел, наряду с образом реки Идел, продолжает оставаться одним из самых распространенных географических названий.

Насколько богат и разносторонен образ реки Агыйдел в народных песнях, настолько же многозначен и красочен образ реки Идел в авторских песнях. Так, например, в книге «Кыска жырлар» («Короткие песни») многотомного издания «Татар халык ыжаты» («Татарское народное творчество») представлено более шести тысяч четверостиший. Образ реки Агыйдел встречается более чем в трехстах из них, хотя количество песен с названием «Идел» составляет не более двух десятков. В творчестве же поэтов, наоборот, образ реки Идел используется в пять-шесть раз активнее, чем образ реки Агыйдел.

Образ реки Идел встречается также в произведениях народного творчества, относящихся к средневековью и более позднему периоду: в

дастанах «Идегэй» («Идегей»), «Хикәятә Гыйса угылы Амәт» («Повесть о сыне Гайсы Амете»), «Чура-батыр хикәятә» («Повесть о Чуре-батыре»), эпической песне «Аерылу жыруы» («Песня расставания»). Образ реки Идел в формах «Идел-ана» («Матушка Идел»), «Идел-йорт» («Идел-дом»), «Идел-ил» («Идел-страна») употреблен в них как символ родного края, родной страны.

Следовательно, на смену образу Идел, свойственному лиро-эпическим и другим произведениям древнего и более поздних периодов, приходит образ реки Агыйдел, который стал атрибутом активизировавшегося в последние столетия жанра лирической песни. А образ реки Идел стал вновь популярным в авторских песнях.

Как известно, Идел — не только имя собственное имя, оно употребляется еще и как нарицательное в значениях «зур елга» (большая река) и просто «елга» (река). Известно, что местный народ называл реку Каму «Чулман иделе» (река Чулман). Кроме того, есть еще «Агыйдел», (букв.: «Белая река»), «Нократ иделе» («река Нократ») — «Вятка», «Кара идел» («Черная река») — «Уфа», «Күк Идел» («Голубая река») — часть Волги до слияния ее с Камой. Как видим, названия самых больших рек в тех регионах, где большая часть населения составляют татары, образованы с участием слова «идел».

Причины такого явления кроются, на наш взгляд, в духовной истории татарского народа. Татары, расселенные на огромной территории Поволжья, каждую речку в местах своего компактного проживания уподобляли светлому, свежему и чистому источнику. Поэтому и называли ее в песнях не просто «идел» — река, а обозначали поэтическим словосочетанием «ак идел» («белая, светлая река»). Впоследствии это словосочетание превратилось в сложное слово и стало употребляться как собственное имя существительное Агыйдел. Еще более поэтично звучит это название в форме «Агыйделкэй» благодаря ласкательному суффиксу «-кэй». В такой форме оно часто употребляется и в песнях.

Таким образом, как показано в наших исследованиях, татарская песня содержит множество различных образов, формируемых по ассоциации с явлениями природы, земли, воды и других природных объектов. Выражение «человек — дитя природы» обретает в песнях и своеобразное подтверждение и новый, обогащенный смысл, отражающий эмоционально-духовное единство человека с природой.

Глава IV. Композиционное строение и способы художественной изобразительности в татарских песнях

Раскрывает особенности поэтики песенных текстов, специфику художественно-выразительных средств татарской песни. Состоит из 3 параграфов.

1. Композиционное строение песен. Припевы и повторы. Большую роль в песнях играют сложенность и композиционная четкость, помогающие раскрыть сюжет или характеры героев путем последовательного изображения их свойств.

Композиция, как это формулирует В.М.Сидельников, — закономерное расположение всего песенного материала на небольшом пространстве. По своим формам она разнообразна. И чем разнообразнее ее приемы, тем богаче песня поэтически.¹

Каждому виду и жанру литературы свойственна своя композиция. Так, композиция эпических и драматических произведений требует строгой подчиненности всех его частей (образов, эпизодов) теме, идее, сюжету. Лирических жанров больше, потому больше в них и композиционных приемов. В большинстве песен повествовательное начало развито слабо и потому событийный сюжет заменяется в них сюжетом психологическим, основанном на движении чувств лирического героя.

Народные песни имеют две устойчивые композиционные формы: одна из них *монолог* (наиболее распространенная форма), другая — *диалог*. Монолог — песенная форма, пронизанная единым настроением, мыслью и созвучием. В монологе концентрируются переживания одного человека — лирического героя песни. Диалог же рассчитан на исполнение песни лицом к лицу двумя или несколькими людьми. Диалогическая форма свойственна свадебным и другим обрядовым песням, используется она также и в лирических протяжных песнях.

Профессиональные песни пишутся, как правило, в монологической форме. Песни, основанные на диалоге, как правило, встречаются только в музыкальных спектаклях. Но бывают и исключения.

Анализ композиции песен показывает, что они состоят обычно из двух, трех, четырех и более строф, или же из нескольких строф попеременно с припевом. Изредка встречаются песни, не разделенные на строфы.

Объем народных песен не укладывается в какие-либо определенные рамки. В знаменитой татарской народной песне «Гөлжамал» («Гульджемал» — имя девушки) всего шесть строк, есть и объемные песни, которые состоят из двадцати-тридцати строф. Большими объемами отличаются в основном исторические и обрядовые народные песни. Лирические же песни, как правило, невелики по объему. Хотя и среди них встречаются более объемные.

Объем профессиональных песен, в основном, ограничивается тремя, четырьмя, реже — пятью строфами. Стремление данных песен к краткости и емкости связано прежде всего с условиями их создания и функционирования. Сценическое исполнение приводит к вынужденному ограничению объема не только профессиональных, но и народных песен.

Важное место в композиции песен занимает *припев*. Близкий по своей форме к приему повтора, припев претендует на самостоятельную роль в

¹ Сидельников В.М. Поэтика русской народной лирики. — М.: Учпедгиз, 1959. — С. 51.

песне. Припев — особый вид изобразительных средств, присущий только песенному жанру. Правда, припев присутствует не во всех песнях. Так, припевом усилена примерно одна треть массовых песен, а если взять профессиональные песни в целом, то припев встречается лишь в четверти из них. В общих песнях припевы встречаются еще реже, так как большинство из них при создании не было предназначено для пения.

В народном песенном творчестве припевы особенно свойственны лирическим, а также игровым и плясовым песням. В последних припев считается даже обязательным элементом композиции, поскольку исполнение танцев, составлявших важную часть таких песен, возможно лишь в сопровождении припева.

В поэтических словарях и научной литературе понятие «песенный припев» определяется по-разному. Вот некоторые из них: «Припев — это слова или строфа, повторяющиеся в песне после каждого куплета»¹; «Припев — это своеобразная форма словесного повтора, встречающаяся в различных песенных жанрах»²; «Припев — это песенные строки, повторяющиеся после каждого куплета»³. Кроме того, есть ученые, которые ставят знак равенства между припевом и рефреном⁴. Вместе с тем, приведенные здесь определения не раскрывают сущности припева. Роль припева в песенном жанре намного значимее как в композиционном, так и в содержательном отношениях. Ученый-фольклорист И.Надилов о значении припевов в татарских народных песнях пишет следующее: «Припев усиливает, развивает, углубляет идею песен, объединяет строфы вокруг одного образа и укрепляет их внутреннюю связь»⁵.

Многообразны и ярки припевы в народных, особенно в лирических протяжных песнях. Они могут следовать за строфами или же находиться внутри них. В некоторых лирических песнях припев повторяется вслед за каждой строкой или за двумя строками строфы. В ряде лирических произведений после каждой строфы повторяется один и тот же припев. Только в такой форме используются припевы, например, в игровых и плясовых песнях. Во многих протяжных песнях припев изменяется частично или полностью. Припевы в народных песнях разнообразны не только по приемам использования, они отличаются еще и по количеству и объему. Отдельные формы припевов, применяемых в народном творчестве, можно найти и в авторских песнях. Но в последних используются только нетрадиционные припевы, то есть припевы, создаваемые специально для той или иной песни, тогда как в народных песнях встречаются припевы, кочующие из одной песни в другую.

¹ Эдэбият белеме сүзлеге. Төз. — ред. А.Г.Әхмәдуллин. — Казан, 1990. — Б. 77.

² Сидельников В.М. Поэтика русской народной лирики. — С. 51.

³ Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 223.

⁴ Ожегов С.И. Словарь русского языка. — М., 1983. — С. 604.

⁵ Надилов И. Татар халык ыжаты Тарихи һәм лирик җырлар. — Кереш. — Б. 29.

Каковы же припевы в профессиональных песнях? Прежде всего следует отметить, что они в профессиональных песнях во всех случаях следуют вслед за строфой. Припевы сложной формы или припевы, находящиеся внутри строфы, встречаются очень редко. Самым распространенным является четырехстрочный припев, следующий за четырехстрочной строфой. Иногда применяется и характерный для народных песен двухстрочный припев. В некоторых произведениях объем припевов достигает пяти, шести и даже восьми строк. Таковы, например, припевы в песнях «Хуш, авылым» («Прощай, моя деревня», сл. Х.Фатхуллина, муз. С.Сайдашева), «Якты елга» («Светлая река», сл. Р.Ахметзянова, муз. З.Гибадуллина), «Бормалы су» («Извилистые берега», сл. Н.Исанбета, муз. З.Хабибуллина). Изредка встречаются припевы, повторяющиеся вслед за двумя строфами. Это, например, четырехстрочный припев в произведении М.Джалиля «Уңыш бәйрәме» («Праздник урожая», муз. Л.Хамиди) и восьмистрочный припев в произведении Н.Исанбета «Бормалы су» («Извилистые берега», муз. З.Хабибуллина).

Припевы в татарских песнях отличаются друг от друга и по стихотворным размерам. В одних песнях эти размеры не отличаются от размера основного текста, в других стихотворный размер припева подвергается значительным изменениям. В большинстве случаев эти изменения сводятся к сокращению количества слогов в припеве.

В некоторых песнях припевы бывают написаны большим по сравнению с основным текстом размером. Так, например, основная часть произведения М.Ногмана «Оңыта алмасам, нишләргән» («Что же делать, если не смогу забыть», муз. С.Садыковой) написана 8-7, а припев 9-9 сложным размером.

Следует также отметить, что припев песни исполняется в более быстром ритме, чем ее основная часть. Исключения не делаются даже для припевов, написанных в большем размере.

Внимания заслуживают еще несколько вопросов, касающихся припева. Так, некоторые исследователи рассматривают как один из разновидностей припева повторение двух (иногда трех, четырех) последних строк песенной строфы. Существует также мнение о том, что роль припева выполняют и лирические обращения, которые используются в конце строфы или внутри ее. Согласиться с подобными мнениями трудно. Во-первых, в зависимости от характера мелодии повторяться могут не только последние, но и первые строки песенной строфы. Например, в произведениях Г.Зайнашевой «Кара мык» («Черные усы», муз. Б.Гайсина), А.Файзи «Зәйтүнәкәй» («Зайтунакай», муз. Дж.Файзи) повторяются и начальные, и последние две строки каждой строфы. Этот прием свойственен и народным песням. Именно так исполняются, например, песни «Ай, былбылым» («Ах ты, моя соловушка») и «Уф, йөрәгем» («Ох ты, сердце мое»). Во-вторых, в припевах, как говорилось выше, изменяется ритм мелодии, что в указанных песнях не наблюдается. Следовательно, подобные повторы нужно считать не припевами, а своеобразным приемом, обеспечивающим целостность и полноту звучания

мелодии, вместе с тем этот прием способствует также более быстрому восприятию и запоминанию песенного текста. А лирические обращения, занимающие в строфах отдельные строки, следует рассматривать не как припевы, а как одно из присущих песням традиционных средств изобразительности.

В народных песнях, как уже отмечалось, используются иногда и вольные припевы, которые не связаны с текстом определенной песни, а кочуют из одной песни в другую. В подавляющем же большинстве профессиональных песен припевы лишутся применительно к конкретной песне и соответствуют содержанию основного текста. Взаимоотношения и взаимосвязи между основным текстом и припевом в этих песнях проявляются в самых разных формах. Усиливая и обогащая тему песни в целом, в большинстве случаев припев не связан с содержанием предыдущей строфы и не является ее продолжением. Изредка содержание припева как бы прикрепляется к основной сюжетной линии песни. Но такие песни встречаются редко, так как мало и припевов, принимающих новую или измененную форму вслед за каждой строфой. В основном же припевы соответствуют общему содержанию, основной идее и главной цели произведения: в одних случаях припев обобщает самую важную мысль произведения, в других — развивает эту мысль и подчеркивает ее важность посредством повторения после каждой строфы.

Припевы во всех случаях углубляют содержание песни, обогащают ее ритмико-интонационное звучание. Припев несет эмоциональную нагрузку и, часто повторяясь в песне, легко усваивается и запоминается слушателем. Кроме того, прерывая движение сюжетной линии, припев дает передышку исполнителю, а слушатели тем временем успевают осмыслить содержание уже услышанных куплетов.

Кроме припевов, важную роль в песне играют поэтические приемы, основанные на повторе. Они используются как для объединения различных частей произведения, так и для смыслового выделения отдельных частей песен: строф, строк, слов. Являясь одним из средств художественного изображения, стилистические фигуры не только оживляют песни, но и усиливают их воздействующую силу. Существует несколько видов наиболее распространенных повторов. В литературоведении их называют *рефреном*, *анафорой*, *эпифорой*, *эпанафорой*, *анэпифорой*.

Повторы употребляются в фольклоре с древнейших времен. С их помощью люди легче запоминают необходимую мысль, выражают ее более экспрессивно и эмоционально. Многие виды повторов можно найти, например, в загадках. Различные формы их встречаются и в текстах дастанов — одного из жанров татарского фольклора.

Самым распространенным и объемным видом повтора в песнях является *рефрен*. В литературоведении существуют несколько определений рефрена. В одних работах рефреном называют повторение одних и тех же строк в нескольких строфах или же целой строфы в поэтическом тексте. В других — к

рефрену относят слова или строки, которые повторяются в определенных частях каждой строфы и непосредственно связаны с содержанием песни. В третьих — рефреном считают строки, повторяющиеся в конце каждой строфы. Знакомство с этими определениями наводит на вопросы: сколько строк должно быть в рефрене — одна или несколько? В какой части строфы должны находиться эти строки? Можно ли считать рефреном повторяющиеся в тексте строфы? Вышеуказанные определения не дают четкого ответа на эти вопросы. На самом деле, в песенных текстах встречается множество повторяющихся строк; они отличаются друг от друга и по объему, и по расположению. Однако роль и значение всех видов повторов, какими бы они ни были, одинаковы. Повторяясь в разных строфах, они как бы образуют сердцевину песни. Исходя из указанного свойства, общего для всех повторов, мы склоняемся к тому, что рефреном нужно считать каждую разновидность повторяющихся в песенном тексте строк.

В некоторых песнях повторяются последние строки каждой строфы. А вот повторение одних и тех же строк в середине строф встречается гораздо реже. Кроме того, в отдельных песнях встречаются рефрены составной формы. Так, например, в песне И.Юзеева «Кыр казлары артыннан» («Вслед за дикими гусями», муз. М.Имашева) каждые три строфы начинаются с одних и тех же строк, а первая и третья строфы этими же словами и завершаются:

<i>Кыр казлары артыннан</i>	<i>Вслед за дикими гусями</i>
<i>Биеклеккә ашынам.</i>	<i>Ввысь стремлюсь подняться я.</i>
<i>Хыялыма китәр идем</i>	<i>Ушел бы я в свои мечты</i>
<i>Кыр казлары артыннан.</i>	<i>Вслед за дикими гусями.</i>

Такой рефрен мы называем *кольцевым* (кольчатым), ибо он опоясывает, замыкая в кольцо, каждую строфу и весь текст в целом.

В песнях применяются и другие виды кольцевого рефрена. Так, песня Р.Миннуллина «Әнкәй» («Мама», муз. С.Садыковой) начинается и завершается строками:

<i>Әнкәй безне Сөннән алып кайткан,</i>	<i>Мама принесла нас с Сюня,</i>
<i>Сөн суында юган иң элек.</i>	<i>В водах Сюня искупав сначала.</i>

Этот сложный рефрен опоясывает кольцом весь текст, подчеркивая его сюжетную линию и композиционную стройность.

Кроме того, строфы, которые, повторяясь в различных частях текста, придают ему композиционную завершенность и обогащают песню эмоциями, мы также предлагаем относить к одному из видов рефрена.

Активно используется в песенных текстах и *анафора*. Анафора (единоначатие) — повтор в начале песенных строк созвучных слов или одинаковых синтаксических форм. Чаще всего в песнях применяются три вида анафоры. К первому виду относится повтор одинаковых слов или словосочетаний в начале песенных строк. Такой вид анафоры издавна используется в народных лирических песнях. Активно применяется, обогащается этот прием и в произведениях авторов, например, в песне С.Хакима «Юксыну» («Томление», муз. Ш.Мазитова). Поэт передает

обращение лирического героя к своей возлюбленной посредством повтора местоимения «сия» («ты») в начале второй и третьей строк каждой строфы и только в четвертой строфе обобщает главную мысль произведения. В песне поэта С.Урайского «Син кайтмадын» («Ты не вернулся», муз. М.Музафарова) анафора употребляется как связующее звено между двумя строфами, первая строфа завершается строкой «Сандугачлар килде әйләнет» («Снова прилетели соловьи»), вторая начинается строкой «Сандугачлар килде, аккош кайтты» («Возвратились соловьи, вернулись лебеди»).

Следующий вид анафоры называется композиционной: одинаковые зачины, повторяясь во всех строфах текста, обеспечивают тематическое единство и слаженность всех частей произведения. Такая анафора свойственна, например, произведениям Г.Баширова «Жидегән чишмә» («Семиструйный родник», муз. С.Садыковой) и А.Атнабаева «Жиз кынгырау моннары» («Медных колокольчиков напев», муз. В.Хабисламова). Анафору в них образуют названия произведений, которые повторяются по всему тексту обоих произведений. В первом из них с анафоры начинается каждая строфа, во втором — анафора размещена в разных строках песенного текста.

Анафоры часто строятся и на звеньевых повторах. Таковы, например, анафоры в произведениях «Ялгыз кәймә» («Одинокая лодка», сл. Ф.Сафина, муз. Р.Гатауллиной), «Килән төшкәндә» («Встреча невесты», сл. Р.Миннуллина, муз. Р.Яхина). Этот прием умело используется и в народных песнях:

*Каен ына агач тал булмас,
Каен суы койган май булмас;
Кайгырмасана, газиз башым,
Кайгы йөрәкләргә май булмас.*

*Береза ивушка не станет,
Березовый сок маслом не станет;
Не горюй же ты, головушка моя,
Горе отдыхом для сердца не станет.*

В этом четверостишии нетрудно увидеть, кроме анафоры, еще один вид стилистической фигуры — *эпифору*. Эпифора — это повтор одних и тех же слов или словосочетаний, расположенных рядом или попеременно с другими строками, в конце строк или строф. Эпифору можно считать противоположным анафоре явлением. В отличие от анафоры, эпифора участвует еще и в рифмовке поэтического произведения, поэтому рифму считают иногда одним из видов эпифоры.

В татарских песнях употребляются в основном два вида эпифоры. К первому виду относятся повторы слов или словосочетаний внутри одной строфы в конце двух или трех строк. Другой вид эпифоры называется композиционной. Она используется во всех строфах — от начала до конца песни.

В массовых песнях встречается и более усложненная форма эпифоры: используются по три повтора в каждой из строф. Этот прием удачно использован в песнях Г.Зайнашевой «Гәлләр иле» («Страна цветов, муз. С.Шамсиной), С.Хакима «Ага чишмә» («Течет родник», муз. Ф.Муртазина), Р.Миннуллина «Әни кирәк» («Мама нужна», муз. М.Шамсутдиновой).

Высокое мастерство в использовании эпифоры показывает И.Юзеев в своей песне «Туган ягым каеннары» («Березы родного края», муз. М.Имашева).

В песнях применяется еще один вид стилистических фигур, называемой *эпанафорой* (стыком), который означает повтор одинаковых слов или словосочетаний, расположенных в конце одной строки и в начале следующей. Встречаются даже целые произведения, построенные на этом приеме. Основано на эпанафоре, например, стихотворение С.Рамиева «Таң вакыты» («Рассвет»). Умело использован такой стыковой повтор в песне К.Тинчурина «Без кабызган утлар» («Огни, зажженные нами», муз. С.Сайдашева). Но все же эпанафоры встречаются в песенных текстах не так часто.

Тексты песен украшают и стыковые повторы, называемые *анэпифорами*. Анэпифоры — это повторы, подхватывающие и замыкающие в кольцо расположенные рядом словосочетания и предложения. Анэпифору образуют повторы начала одной строки в конце другой или же повторы в начале и конце одной строки. Обе эти формы анэпифоры свойственны как народным, так и профессиональным песням.

Самый распространенный и самый простой вид повторов в песнях — удвоение или даже утроение слов в одной строке. Например, «Сагындым, сагындым, бик сагындым» («Соскучился, соскучился, очень соскучился»), «Кайтабыз сиңа, кайтабыз, Казан» («Вернемся к тебе, вернемся, Казань»), «Сез уңгансыз, сез — чибәр» («Вы умницы, вы красавицы»). Подобные повторы носят вольный характер, им трудно дать общее определение или наметить схему расположения в песенной строке. Простые повторы, подчеркивая эмоционально-смысловую значимость отдельных слов, создают интонационную градацию, усиливают художественную выразительность и мелодичность всего произведения.

Итак, в песенных текстах употребляются многие виды стилистических фигур, основанных на повторах. Но при всем их многообразии, сохраняется один общий принцип: повтор в песне выделяет, подчеркивает особо важные мысли и чувства, повышает силу эмоционально-экспрессивного воздействия произведения, закрепляет его композицию.

2. Лирические обращения в песнях. Одним из наиболее распространенных выразительных средств песенной поэзии являются *лирические обращения*. Этот художественный прием используется для усиления эмоционального звучания, яркой и точной передачи переживаний героя. Он встречается еще в образной системе древних языческих образцов народного творчества. Лирические обращения, бытующие во всех жанрах татарских народных песен, можно разделить на несколько групп. Одну из самых больших групп составляют обращения к близким людям, родственникам, друзьям, любимым, а также к поэтизированным образам птиц, цветов и др.

Очень много обращений встречается в обрядовом фольклоре, особенно девичьих плачах, лирические героини которых в минуты душевного смятения обращались к отцу и матери, родне, подругам, делились с ними своими

самыми сокровенными мыслями, просили у них помощи и совета. Поэтому среди терминов родства наиболее активно выступают слова-обращения *отец, мать, друг, сестра* и т.д.

Использованных в таких произведениях группу обращений составляют традиционные для татарского языка эпитеты с уменьшительно-ласкательным значением. Это, с одной стороны, свидетельствует о богатых поэтических возможностях языка, с другой, способствует эстетическому выражению тончайших движений души. Кроме того, с давних пор неотъемлемой частью татарских песен являются обращения, играющие роль поэтических символов и перешедшие в татарскую поэзию из арабо-персидского литературного наследия: *назкэй билем* (так говорят о тонкой талии возлюбленной), *йөрэк парәм* (это выражение соответствует русскому «сердечко мое» — обликом человека) и т.д. Важной группой обращений можно назвать и традиционные для фольклора слова-образы, придающие особую поэтичность и теплоту песенному тексту: *озын керфек* (длинные ресницы), *гәүһәр каш* (брови как бриллиант) и т.д. Значительному количеству татарских песен характерны обращения в виде женских имен. Как отмечает фольклорист И.Надиров, лирические обращения часто имеют своим адресатом женщин. Это — поэтическое свойство татарских песен. Действительно, в лирических песнях насчитывается до 50 женских имен, которые символизируют совершенство женщины, прекрасные качества ее внешности и характера: *красивая* (Джамиля, Нафиса, Латифа), *терпеливая* (Халима), *дорогая* (Газиза) и т.д.

Особую группу составляют обращения в колыбельных песнях, использующих всю палитру смысловых, интонационных, выразительных средств татарского языка.

В профессиональном искусстве лирические обращения широко распространены в массовых песнях. И это естественно. Этого требует тематическая фактура массовой песни, апеллирующая, как правило, к высокому патриотизму, гражданским чувствам человека. Стилистические фигуры входят в ткань повествовательных предложений. Однако в некоторых текстах встречаются и примеры обращений в виде восклицания или вопроса.

В профессиональной песне функции обращений в целом близки к их функциям в фольклорном наследии. Здесь они также варьируют от доверительного разговора с близкими людьми до обращения к родной земле, родному краю. Формально лирические обращения могут органично вплестаться в любую часть песенного текста — в четверостишие, строфу, припев и т.д.

Безусловно, такое интереснейшее, богатое выразительное средство как лирическое обращение, перешедшее в профессиональную песню из эстетической сокровищницы фольклора, существенно обогащает песенное произведение, окрашивает его в доверительные тона, делает близким слушателю.

3. Ритмика и звуковая гармония песен. Как известно, стихотворный размер татарских песенных текстов основан на традиционной для татарской поэзии силлабической системе, для которой характерно соблюдение определенного числа слогов в поэтических строках.

В татарских народных песнях размер стиха связан и с жанром. Так, лирические протяжные песни в основном состоят из 10-9, короткие лирические, а также игровые и плясовые песни — из 8-7, исторические песни — из 10-9 или же 8-7, обрядовые песни — из 8-9 и 10-9 сложных строк. При этом часть песен может быть основана и на 6-7 сложных размерах, а в некоторых песенных строках количество слогов достигает до 14.

В массовых песнях авторов также наблюдается наличие различных ритмических размеров. Однако для большей части песен характерны усовершенствованные веками два размера: из 8-7 и 10-9 слогов. Количество 10-9 сложных произведений составляет примерно одну пятую часть, а 8-7-сложных — одну треть массовых песен.

Интересно то, что общие песни, то есть произведения поэтов, исполняемые на народные мелодии, отличаются более стабильными размерами. Почти все они построены на 8-7 сложном размере. Такая устойчивость говорит о большой роли мелодии в выборе ритмического размера песенных текстов. Надо полагать, что утерянные тексты народных мелодий имели такие же стихотворные размеры, как новые песенные тексты, написанные на эти мелодии.

Как говорилось выше, многие из массовых песен обогащены припевами. В большинстве песен размер стиха, выбранного для основного текста, не выдерживается в припевах. Тексты припевов, как правило, более сжаты по сравнению с текстом основной части песни, соответственно в их строках меньше и количество слогов.

Размеры песенных текстов дают возможность судить и о творческом стиле отдельных поэтов-песенников. Так, например, большинство произведений Г.Зайнашевой, перешедших в разряд массовых песен, написаны 8-7 сложным размером. Такой же стихотворный размер текстов массовых песен М.Ногмана. В массовых песнях А.Ерикеева использованы как 8-7, так и 10-9 сложные размеры. Произведения же И.Юзеева отличаются многообразием ритмических размеров. По-разному располагаются в его песнях строки, состоящие из 6 и более (до 13) слогов. Автор умело пользуется и смешанными: 6-6-9, 11-11-11-9, 13-9 сложными размерами.

Таким образом, песенным текстам в целом свойственно ритмическое многообразие, которое объясняется сложной природой песенного искусства, а также требованиями музыки, ее тональностью. Кроме того, на стихотворные размеры могут оказать влияние протяжное произнесение гласных звуков, наличие словесных повторов. Поэтому полное раскрытие ритмических особенностей песенных текстов возможно лишь при комплексном их изучении вместе с мелодиями, ибо на творчество поэтов оказывают влияние и композиторы, их творческая индивидуальность и художественные вкусы.

Одним из важнейших средств благозвучия в татарских песнях является *рифма*, то есть повтор отдельных звуков или созвучных слов, связывающих окончания строк. В этой связи заслуживают внимания высказывания о рифмах в татарских народных песнях тех ученых, которые занимались и занимаются изучением поэтики песенного жанра. Например, писатель и литературовед М.Магдиев писал о рифмах так: «Рифма — одно из обязательных условий, обеспечивающих основу народных песен. Метонимия, анафора, эпифора, антитеза и многие другие литературно-художественные средства не обязательное условие для песен. Но без рифмы песня не существует».¹ Эту мысль поддерживает и Т.Галиуллин: «Рифма в народных песнях — одно из художественных средств, украшающих интонацию, определяющих музыкальное звучание, дополняющих ритмическое звено, вбирающих в себя самую важную мысль. Поэтому среди татарских народных песен почти не встречаются нерифмованные строфы. Это одно из очень важных свойств наших песен».²

Тончайшее мастерство татарского народа в использовании рифмы, богатейшие ее образцы унаследованы и профессиональной песенной поэзией. В зависимости от места и порядка расположения, рифмы в авторских песнях подразделяются на несколько видов. Самым распространенным видом рифмовки, так же как и в народных протяжных и коротких лирических песнях, является повтор отдельных звуков и слов во второй и четвертой строках песенной строфы (*абсб*). Такой вид рифмовки называют простым или междустрочным, и он встречается примерно в двух из трех песен. В рифме созвучными могут быть окончания первой-третьей и второй-четвертой строк (*абаб*). Рифмоваться могут первая, вторая и четвертая (*ааба*), а также вторая, третья и четвертая строки (*аббб*). Эти три вида рифмы близки друг к другу по частоте употребления. Менее активно используется в песнях парная (или смежная) рифма (*аабб*), очень редкое явление — сквозная (сплошная) рифма (*аааа*). Мастерски применяет эту рифму поэт И.Юзеев в произведении «Туган ягым каеннары» («Березы родного края», муз. М.Имашева).

Следует отметить, что выбранный способ рифмовки не всегда выдерживается во всех строфах песенного текста. Например, одна и та же рифмовка соблюдается от начала до конца текста лишь в одной трети массовых песен. Строфы остальных произведений рифмуются по-разному. Еще больший разноречивый наблюдается в рифмовке припевов. Да и вообще песенные строки в припевах рифмуются несколько иначе, чем строки основного текста. В большинстве песен с устойчивой рифмовкой используется простая рифма (*аббб*).

Рифмы принято подразделять на виды еще и по звуковому признаку, а также в соответствии с расположением их в отдельных строфах. Выделяют

¹ Магдиев М. Татар халык жырларының поэтикасы // Халык ыжаты әсәрләрен система итеп тикшерү тәҗрибәсе. — Казан: Казан ун-ты нәшр., 1982. — Б. 101.

² Галиуллин Т. Илһам чишмәләре. — Казан: Таткитнәшр., 1988. — Б. 90.

точные (*арасына – баласына; сөөләсем – көенәсем*) и неточные (*һаман – сыман*). По-разному могут располагаться рифмы и по горизонтали, то есть созвучные слова могут стоять как в начале, так и в конце ритмического звена. Такие созвучия образуют внутреннюю рифму.

В организации песенных текстов рифме принадлежит очень важная роль: она связана с созвучием, ритмом, интонацией, строфикой. Кроме того, рифма подчеркивает слова, связанные звуковым повтором и тем самым усиливает ассоциативную сферу стиха.

Звуковые созвучия в песнях обеспечиваются не только многообразными рифмами и стилистическими фигурами. В организации ритмико-интонационного звучания песенных строк участвуют и такие изобразительные средства, как *аллитерация* (повтор согласных звуков) и *ассонанс* (повтор гласных звуков). Эти художественные средства, широко используемые в народном творчестве, в авторские песни внес Г.Тукай. В его произведениях «Бәйрәм бүген» («Сегодня праздник»), «Пар ат» («Пара лошадей»), «Милли моннар» («Национальные мелодии»), ставших песенными текстами, мастерски использована аллитерация, а в одной из них — песне «Пар ат» в звуковом оформлении поэтического текста участвуют одновременно и ассонанс и аллитерация. Для примера приведем отрывок из произведения «Бәйрәм бүген», в котором аллитерацию создает повтор согласного звука [б]:

*Бар күңеллек бәтен дөньяда, бар бер ямь бүген.
Нәрсәдән бу? — Мин беләм: бәйрәм бүген, бәйрәм бүген!*

*Радость в мире разлита, хорошо везде сегодня.
Отчего же? — Знаю я: сегодня праздник, сегодня праздник!*

Активно используются аллитерация, а также ассонанс и в творчестве современных поэтов-песенников.

Таким образом, средства изобразительности: стилистические фигуры, рифма, анафора, эпифора, аллитерация и ассонанс, основанные на повторе слов и звуковом созвучии, повышают художественный уровень песенных текстов, усиливают их эмоционально-экспрессивное звучание, обогащают новыми нюансами их интонацию.

Глава V. Лексический состав татарских песен

Посвящена рассмотрению песенного текста в лингво-статистическом аспекте. Состоит из 4-х параграфов.

Песня представляет собой своеобразный жанр, отражающий богатый внутренний мир лирического героя и вобравший в себя большое разнообразие поэтических приемов. Одновременно ей присуще и умение применить слово, произвести тщательный отбор его, обеспечить место и сочетаемость в тексте, выявить его семантические возможности. Создатели песен веками стремились

к совершенству словесной ткани песни, на этой почве возникло синтетическое единство понятий «слово» и «образ».

В этой связи представляет большой интерес и количественная характеристика лексики песенных текстов. Исследование лексического состава песен, определение частотных характеристик, а также определение тех или иных лингвистических свойств песенных текстов в зависимости от их жанровой, исторической, географической и временной принадлежности требует от исследователя проведения огромной механической работы. Как известно, в настоящее время разработаны специальные программы, позволяющие максимально автоматизировать поисковую и аналитическую работу с текстами. В нашей работе для накопления и обработки текстов, для выделения основ слов и частотного анализа лексического состава песен и построения частотного словаря, распознавания татарских текстов, их корректирования и анализа использованы специальные программы OCR FineReader Tatar, татарский орфографический корректор Таткорр, АРМ Лингвиста, позволившие провести анализ такого объема текстовой информации, что было бы принципиально невозможно при ручной обработке. Данная технология, относящаяся к области компьютерной лингвистики и примененная в наших исследованиях, практически впервые используется в татарской фольклористике.

Диссертантом были заложены в компьютерную программу в качестве исходного материала тексты песен трех томов свода «Татар халык жыры» («Татарское народное творчество»), посвященных песенной поэзии, а также тексты песен татарских авторов из песенника антологического характера «Жырым сиңа булсын» («Для тебя мои песни», Казань, 1999). Народные песни подразделены на виды на основе филологической классификации, рассмотренной в первой главе диссертации. В то же время, лирические песни учитывая их жанровые особенности, было решено исследовать, разделив предварительно на три вида: старинные лирические песни, советские лирические песни и короткие лирические песни. В результате возникло семь групп песен: обрядовые (обр.), игровые и плясовые (игр.), исторические (ист.), старинные лирические (лир. стар.), лирические советского периода (лир. сов.), лирические короткие (лир. кор.) и песни авторов (авт.).

Анализ данного материала показал, что в песнях отражен основной словарный фонд языка. В 47011 строках исследованных нами групп песен за исключением их повторных употреблений использовано 45655 слов и их фонетико-грамматических форм (см.: таблицу №1).

Таблица №1

Критерий исследования	жанры и виды							всего
	обр.	игр.	ист.	лир. стар.	лир. сов.	лир. кор.	авт.	
Строк	4000	2640	2780	7600	1470	22520	6000	47011
Словоформ	5652	4150	4475	7903	2082	15006	6187	45655

Такого рода таблицы, наряду с эксплицитной статистической информацией в строках и столбцах, содержит дополнительную, имплицитную, информацию, которая выводится из их соотношений, т.е. является статистической базой для дальнейших исследований. Так, анализ зависимости соотношений количества строк и количества словоформ позволил выявить следующую закономерность, важную для определения репрезентативности текстового материала в исследованиях: при малом объеме текстов песен количество словоформ 1,5 раза превышает количества строк. При объеме словоформ порядка 6000 строк — соотношение количества строк и количества словоформ близко к единице. Дальнейшее увеличение объема текстов песен ведет к уменьшению соотношения количества словоформ к количеству строк.

Как и в ведущих жанрах художественной литературы (проза и поэзия),¹ в песнях наиболее активно употребляемыми являются местоимения и частицы: *син (ты)* – 2355, *мин (я)* – 1918, *без (мы)* – 1856, *сез (вы)* – 533; *да и дэ* (частицы) соответственно – 1454 и 1450; *бер (один)* – 1338 и т.д. По активности употребления в первую двадцатку вошли слова: *баш (голова)* – 1119, *сөю (любить)* – 1089, *ак (белый)* – 1021, *су (вода)* – 984, *кыз (девочка, девушка)* – 916, *жан (душа)* – 907, *гөл (цветок)* – 874, *жыр(лау) (песня, петь)* – 868, *жир (земля)* – 799, *яр (возлюбленный)* – 796, *ил (страна)* – 763, *дус (друг)* – 720, *күз (глаз)* – 712, *егет (парень)* – 672, *йөрәк (сердце)* – 664, *күңел (настроение, дух; внутренний мир; память)* – 656, *сандугач (соловей)* – 635, *ана (мать)* – 630, *хәбәр (весть)* – 606, *кул (рука)* – 605 и т.д.

Для лексического фонда песен характерно и тематическое разнообразие. По присутствующим в песнях в различных объемах тематическим группам — человек и общество, живая и неживая природа — мы можем судить о мировоззрении, об эстетических идеалах и устоях, традициях и помыслах, и даже бытовых условиях татарского народа, об окружающем человека мире, о его взаимоотношениях с природой. Состав лексико-семантических групп связан со степенью активности составляющих их слов в той или иной из названных выше видах песен.

1. **Лексика, связанная с духовным миром человека, его взаимоотношениями с окружающей действительностью.** В диссертации проведены краткие статистические наблюдения над основными тематическими группами лексики (человек, родственные отношения и хозяйственный быт, одежда и украшения, музыкальные инструменты, живая (флора и фауна) и неживая природа, ономастика и др. Приведено свыше 20-и таблиц, которые свидетельствуют о более активной употребительности тех лексем, которые обладают свойством образовывать новые переносные значения и оттенки значений, сочетаться со многими эпитетами (напр., слово «*ат*» — лошадь имеет свыше 20-и эпитетов).

¹ Ризванова Л.М. Квантитативная характеристика татарского слова. — Казань: ТаРИХ, 2000. — С. 57-59.

Выявляются богатые возможности отдельных слов в плане семантики. Так, например, *тәрәзә* (окно) не только окно, но и окно в мир, также и окно души лирического героя; окно — это *твердыня родного дома* (*тәрәзә тәбем тимердер*) для выходящей замуж девушки; на подоконнике родного дома *тутый кош* (*навлин*), там растут цветы, олицетворяющие в песнях нежную, прекрасную душу героини; там одинокий, как и плачущая невестка, цветок — бальзамин и др.; утренние ветры ласково стучат в окно, передают привет от любимого, родных или близких; на окне горит понимающий и согревающий тебя свет, зовущий, обнадеживающий тебя огонь, в окошко стучат белые лебеди, предрассветные нежные ветры, они несут весточку от любимой, передают чувство счастья и радости, рассказывают о начале светлого дня, нового счастья, новой жизни.

Важно то, что количественная характеристика подтверждает выводы предыдущих глав о системе образов татарских песен, передающих богатую гамму чувств лирического героя, его внутренний мир во всем многообразии. Так выявилась, например, активность употребления слов, раскрывающих душевный мир человека (*куңел* — это *понятие о складе души человека*), передающих его высокие физические и морально-психологические качества (*батыр* — *храбрый*, *богатырь*, *гузәл* — *изящная(-ый)*, *прекрасная(-ый)*, *матур* — *красивая(-ый)*, *сабыр* — *терпеливый*, *смиранный*, *уңган* — *дельный*, *умелый*, *ловкий*), а также слов, обозначающих предметы быта (*көзге* — *зеркало*, *тәңкә* — *монета*, *беләзек* — *браслет*, *алтын* — *золото*, *золотой*, *көмеш* — *серебро*, *серебряный*, *гәүһәр* — *акут* — *драгоценный камень*, *жемчуг*, *перл*) и т.д. Наряду с этим в каждой тематической группе раскрываются своеобразные особенности, многие из которых до сих пор оставались незамеченными. Так, слово *ата* (*глава семьи*) относительно малоупотребителен в игровых, авторских песнях советского периода, что, на наш взгляд, объясняется фактором экстралингвистического порядка. В обрядовых песнях отсутствует слово «*хәсрәт*» (*горе*, *печаль*, *скорбь*), которое, видимо, превратилось в табу.

Статистический подход позволяет по новому взглянуть на особенности употребления элементов синонимических рядов. Из синонимов *дус* — *друг* (720) и *иптәш* — *товарищ* (44), видимо, второе является литературным и в народной лирике активного распространения не получило.

Частотность употребления тех или иных слов в различных жанрах песен проявляется по-разному. Причины различны. В качестве примера рассмотрим тематическую группу, выражающую родственные отношения. Несмотря на количественную ограниченность, данная группа отличается обилием грамматическо-стилистических значений. Наиболее высокую частотность во всех группах песен проявляют слова, обозначающие кровных родственников: *кыз* (*девочка*, *девушка*) — 916, *егет* (*парень*) — 672, *ана* (*мать*) — 630, *ата* (*отец*) — 419 и т.д. (см.: таблицу №2). Песня — это лирика любви, с чем и связано лидирующее положение слов *кыз*, *егет*. Большая разница между их количеством связана, видимо, и с тем, что словом *егет* обозначается лишь один этап (*ир бала* — *мальчик-младенец*, *малай* — *мальчик*, *яшусмер* — *отрок*,

егет – парень, *ир-егет* – мужественный человек, мужчина) возрастного развития ребенка мужского пола, тогда как девочки всех возрастов именуются *кыз* (*кыз бала* – маленькая девочка, *кыз* – девочка, *буй житкән кыз* – девушка).

Таблица №2

Примеры понятий	жанры и виды							всего
	обр.	игр.	ист.	лир. стар.	лир. сов.	лир. кор.	авт.	
ана (мать)	58	-	27	49	-	38	7	179
әни (мама)	40	-	13	14	-	9	32	108
әнкәй (мамочка)	46	1	38	116	4	78	60	343
ата (отец)	46	3	14	25	-	39	-	127
әткәй (папа)	137	1	20	80	-	36	18	292
Итого	227	5	112	284	4	200	117	1049

Слова, обозначающие родственников по браку, употребляются редко (*ир* (муж) – 103, *кода* (сват) – 108, *хатын* (жена) – 16 и т.п.), однако в обрядовых песнях обнаруживается вся номенклатура, выражающая свойственников: *кода* (сват) – 84, *жиги*, *жигә(й)* (жена старшего брата или родственника) – 48, *кияу* (зять, жених) – 34, *киен* (сноха) – 31, *каениш* (шурин, младший брат жены) – 16, *кодача* (младшая родственница мужа или жены по отношению к родственникам жены или мужа) – 15, *ир* (муж) и *каенана* (свекровь) по 10, *каената* (свёкор) – 4 и т.д., что находит объяснение жанровым своеобразием этих песен, в большинстве случаев связанных с выдачей замуж девушки, плачем молодой невесты, исполнением различных песен во время свадебных торжеств и др.

Еще одним своеобразием данной тематической группы является употребление их в звательной (*ата* (отец) > *әти* (папа), *ана* (мать) > *әни* (мама) и ласкательной формах, т.е. с окончаниями –ым/-ем и –кай/-кәй, –ай/-әй, что обусловлено как жанровыми особенностями опеределенных групп песен, так и насыщенностью их особым лиризмом и глубиной переживания героя.

Во всех группах песен обнаруживаются такие понятия, как *ирек* (свобода), *хәбәр* – (весть), *сагыну* – (тосковать), *кайту* – (возвращаться), *кайгы* – (горе) и др., также и лексика, связанная с самим песенным жанром: *жыр*, *жырлау* (песня, петь), *уен*, *уйнау* (игра, играть), *көй* (мелодия, мотив). Из музыкальных инструментов наибольшую системность (хотя и в сравнительно небольших количествах) проявляют слова скрипка, тальян, также и гармонь, однако они почти отсутствуют в исторических, обрядовых песнях; низка употребляемость слов *курай* (обр. – 2, стар. – 14, кор. – 5), *кубыз* – *комуз* (обр. – 3, кор. – 2), что, видимо, прежде всего связано с тем, что по мусульманским канонам запрещалось играть на инструментах и плясать, хотя памятники старотатарской литературы свидетельствуют о большом разнообразии музыкальных инструментов у предков татар.

2. Лексика, связанная с бытом. Ярко выраженные своеобразные моменты обнаруживаются и в других тематических группах. Статистически

подтвердилось весьма ограниченное употребление эпитетов, характеризующих лирического героя с отрицательной стороны, и названий животных, олицетворяющих отрицательных героев (*эт – собака, елан – змея, буре – волк*) или их отрицательных черт: *ялкау (лентяй) – 7, усал (злой) – 40, начар (плохой) – 9, кучелсез (скучный, печальный) – 10, тогда как унган (дельный, умелый, ловкий) – 47, яхшы (хороший) – 87, сабыр (терпеливый, смиренный) – 104, батыр (храбрый, богатырь, смельчак) – 100 и т.п.* Это отражено и в соотношении чисел *дус – друг* и *дошман – враг*).

Быт и живая природа — это среда обитания лирического героя, колыбель формирования его как человека, поэтому образность, созданная с помощью названий элементов быта (среди них выделяется определенный слой и диалектизмов), названий цветов, певчих птиц и др. чувственно воспринимается острее, чем и объясняется активность употребления в песнях рассматриваемой группы лексики. Для наглядности приведем извлечения из таблиц, куда включены наиболее активно употребляемые слова из различных тематических групп (см.: таблицу №3).

Таблица №3

Примеры Понятий	жанры и виды							
	Обр.	игр.	ист.	лир. стар.	лир. сов.	лир. кор.	авт.	все- го
ал (розовый)/алсу (розоватый)	23	56	4	57	38	153	50	381
Алка (серьги, сережка)	-	-	-	1	-	16	7	24
Алтын (золото, золотой)	46	11	8	57	3	123	9	132
ак (белый)/аклы (с белым оттенком)	37	45	378	153	19	646	94	1021
Беләзек (браслет)	2	4	-	4	6	29	2	47
Гәүһәр (драгоцен. Камень, жемчуг)	4	-	1	5	-	2	1	13
Йөзек (перстень)	3	27	1	10	-	29	-	70
Калфак (калфак, женский головной убор)	3	-	-	64	-	17	25	109
Көзге (зеркало)	2	6	5	2	1	4	4	24
Көмеш (серебро, серебряный)	27	6	5	18	4	69	13	132
Күлмәк (платье, рубашка)	15	27	5	33	29	182	35	326
өй (дом)	45	21	11	30	7	69	37	220
Тәрәзә (окно)	25	18	6	22	13	132	35	251
Читек (ичиги, сафьяновые сапоги)	-	5	1	6	-	14	-	26
Чулпы (накосник)	-	-	-	-	-	16	7	24
Шәл (шаль)	7	8	2	33	3	39	6	98
Яулык (платок)	18	13	3	19	2	87	6	168

Количественный подход позволил выявить ряд моментов и в использовании этой группы лексики, что по нашему мнению, проливает свет на вопросы формирования и развития семантических полей словарного фонда татарского языка. Например, при большой активности употребления слова *сандугач*, его синоним *былбыл* имеет более низкую частотность, что, на наш взгляд, объясняется тем, что последний характерен для более возвышенного

стиля; его пассивности способствовало, возможно, и то, что оно — заимствованное. Аналогичный характер носит, видимо, и частотность употребления слов *кала* и *шөһәр* – *город* (162 и 26 соответственно). Слова же *киндер* и *китән* в отдельных жанрах песен нередко исключают друг друга. Выявилось, что слово *калфак* весьма активно употребляется в старинных лирических песнях, однако совершенно отсутствует в исторических, игровых песнях и в лирических песнях советского периода. Слово *чуллы* (название весьма распространенного в старину накосного украшения) в песенных текстах почти не фиксируется.

3. Лексика, связанная с родным краем и миром неживой природы. Исследования показали, что в песенных текстах активно употребляется аппеллятивная лексика, обозначающая водные, наземные и другие объекты, небесных тел и т.д. (см.: таблицу №4). В течение веков эти названия обогатились традиционными эпитетами (*салкын чышмә* — *прохладный родник*, *тирән күл* — *глубокое озеро*, *якты йолдыз* — *яркая звезда*, *нурлы кояш* — *лучистое солнце*, *тулган ай* — *полная луна* и т.д.). Им присущ широкий спектр значений, передающих многие стороны душевного, физического состояния лирического героя, характеризующих различные этапы его жизни и т.п. В песнях отражена широкая география (Ростов, Варшава, Сибирь и др.) общения и трудовой деятельности татарского народа. Активно используются слова *Агыйдел* (*Ак Идел* — «светлая, чистая река» – 418), *Дон*, *Дунай*, *Кама*, *Байкал*, *Обь* и др., являющиеся названиями рек и озер.

Таблица №4

Примеры понятий	жанры и виды							всего
	обр.	игр.	ист.	лир. стар.	лир. сов.	лир. кор.	авт.	
Авыл (деревня, село)	11	10	23	18	3	69	64	198
Агыйдел (р.Агидель)	5	22	4	129	15	336	12	528
ай (луна)	35	17	5	48	17	239	58	419
Бакча (сад, огород)	10	26	12	35	6	208	18	315
Жир (земля)	75	35	72	181	12	328	96	799
Идел (р.Волга)	11	9	5	23	5	28	30	111
ил (страна)	41	30	105	151	20	346	70	763
Казан (г.Казань)	13	3	4	27	4	72	7	130
Кала (город)	12	9	20	16	3	83	19	162
Кояш (солнце)	19	8	3	25	9	81	59	190
күл (озеро)	10	15	6	22	6	245	44	348
су (вода)	43	90	32	95	80	535	109	984
таң (заря, рассвет)	23	4	12	51	22	56	107	275
Чулпан (звезда)	3	-	1	8	-	4	6	22
Чышмә (родник)	4	2	-	22	5	47	50	130
Шөһәр (город)	1	1	3	10	1	7	3	26

В песнях употребляется большое число личных имен, особенно женских, придающих им особую лиричность. При этом, материалы позволяют

проследить, как менялся их состав в различных группах песен в советский период.

4. **Займствованная, историческая и диалектная лексика.** Статистический подход к отдельным генетическим пластам лексики, на наш взгляд, также обогащает изучение песенного текста. Арабско-персидские слова и их формы составляют свыше 2700 единиц, т.е. 11 % от общего числа слов в исследованных нами песнях (25000), русские – 1300, т.е. 5,2 %.

Арабско-персидские заимствования по активности употребления находятся и в первой двадцатке. Они проникли издревле и получили в татарском языке богатое семантико-грамматическое развитие. В старинных лирических, исторических и обрядовых песнях продолжают употребляться те слова, которые до недавнего времени считались устаревшими (ходай — господь/бог, ахирэт — загробный мир, эжэл — смерть, бәддога — проклятие, фәтва — разрешение и т.п.) и которые отсутствуют в других группах песен, а также и слова, вышедшие из употребления в татарском литературном языке (*бихиртә, истикъбаль, мизан* и ряд др.). В советских и авторских песнях более употребительными являются слова *азат* (свобода, свободный), *ләззәт* (наслаждение), *ант* (клятва), *шанлы* (славный), *бәллүр* (хрусталь), *илһам* (вдохновение), *хөррият* (свобода), *тәбрик(ләү)* (поздравление) и т.п., носящие книжный, в данном случае возвышенный и свойственный литературному языку.

Исследуемые группы песен несколько отличаются друг от друга как по составу, так и по активности русских заимствований. В игровых, авторских и советско-лирических песнях много слов, связанных с послереволюционными изменениями в жизненном укладе (*коммуна, колхоз, совет, ударник*), научно-техническим прогрессом (*автомобиль, ракета*), военным временем (*военкомат, фашист*) и др., и слов типа *роза, кипарис, ромашка, маяк, вальс* и т.п., придающие песням особую возвышенность и своеобразный лиризм. В обрядовых песнях русские заимствования отражают крестьянский быт (*гурнәчә – горница, милчә – мельница* и т.д.), в исторических же и старинных лирических песнях – государственный и общественный строй своего времени (*аструк – острог, писер, глава, приказчик* и т.п.).

Заимствования отражают отношение лирического героя к жизни, его внутренний мир и чувства, среду его обитания, его чаяния и надежды, внося тем самым определенную лепту в создание образности и поэтики песенного текста, создавая определенный лирический колорит.

Душевность, лиризм в песнях создается с помощью различных средств. В ходе наблюдений над лексикой в лингвистическом плане нельзя не обратить внимания на особенности, характерные для старотатарского языка, встречающиеся преимущественно в исторических, старинных лирических и обрядовых песнях. Нами выделены фонетические (*еглап – елап* (плача), *эссиг – эссе* (горячий), *агыз – авыз* (рот, уста), *бән – мин* (я), *бәңә – миңә* (мне), грамматические (*күзене – күзен* (ее или его глаз – в винит. пад.), *күздин – күздән* (из глаз), *салдаттин – солдаттан* (у солдата; «из армии»), *алыпсын –*

алгансың (ты взял) явления. Например: *Берең энже, берең мәржән, Тезелепсез, яр-яр* (йол. №47) и т.д. Употребление в старинных песнях старотатарских глагольных форм (*киткел – кит (уходи), ачмага – ачарга (открывать)*) придает песням своеобразное звучание, погружает нас в прошлое.

Как известно, татары расселены компактными массами на большой территории, народные песни записаны у представителей различных диалектов, что приводит к отражению в них местных особенностей татарского языка. Так, в песнях выявляется ряд диалектных слов (*чан – пыль, үртән – горелое место, чавыллык – березняк, куба – столб* и т.д.) или диалектных вариантов (*мурта – умарта (улей), аклан – алан (поляна), күек – көек, сәүсәң – сөйсәң (если любишь), күперү – күпер (мост)* и др.), обнаруживаются и диалектные глагольные формы. Все это подтверждается в работе иллюстрациями из песен.

Диалектизмы придают песне местный колорит, приближают ее к народу, вызывая усиленное, сочувственное ее восприятие, в то же время они расширяют образные возможности песенного текста.

Таким образом, проведенные нами лингво-статистические наблюдения не только подтверждают роль слова в поэтике песенного текста, выявляя богатство образного компонента в их структуре, но и способствуют более глубокому раскрытию возможностей и закономерностей создания слова-образа и изучению развития этого процесса в определенных песенных жанрах. Кроме того, лингво-статистический подход к исследованию песенных текстов позволяет делать экскурсы исторического характера, дающие материалы для исследования словарного фонда татарского языка в различных (семасиологическом, стилистическом, историческом и др.) аспектах.

* * *

В заключении диссертации подводятся основные итоги исследования татарской песни, имеющей многовековую историю развития и являющейся родоначальницей национального музыкально-поэтического искусства, приводятся теоретические и практические результаты, полученные диссертантом.

Главным в диссертационной работе является системный фольклористический и литературоведческий анализ татарской песни на основе исторических, сравнительно-типологических, описательных и статистических методов с привлечением современных информационных технологий.

Изучение песни как составной части человеческого бытия, как концентрированного выражения различных сторон духовной жизни человека дало возможность проследить процесс становления и развития татарского песенного творчества на различных ступенях его эволюции. В ходе исследования был выявлен ряд новых жанровых признаков и лексико-семантических особенностей песенной поэзии, что позволило диссертанту

предложить более совершенный вариант научной классификации ее жанров и видов.

Татарская фольклористика, прошедшая почти полуторавековой исторический путь, сумела не только собрать, систематизировать, опубликовать лучшие образцы песенной поэзии, но и определить ее жанровые разновидности и художественные особенности.

Диссертантом раскрыты и описаны преемственность, а также взаимосвязь поэтики фольклорной песни и песенного творчества профессиональных авторов. Выявлены и отражены сходство и различия между принципами классификации, жанровыми характеристиками народной и профессиональной песни. Подробно показаны основные этапы зарождения и становления татарского профессионального песенного искусства.

Профессиональное песенное искусство, возникшее в начале XX столетия и органично воплотившее в себе лучшие традиции фольклора, представляет собой сложное многоплановое эстетическое явление с собственной жанровой системой, своеобразным типом художественного мышления и выразительности. Изучение проблемы зарождения и формирования профессиональных песен позволило диссертанту выделить два базовых принципа для их классификации: 1) условия, при которых исполняются эти песни и 2) их функционирование в обществе. На основе этих принципов профессиональные песни подразделяются в диссертации на два вида: концертные и бытовые, а концертные песни, в свою очередь — на три группы: хоровые, камерные и эстрадные.

Диссертантом также осуществлено упорядочение, уточнение и дополнение терминологической системы татарского профессионального песенного жанра, что позволяет точнее определить значение терминов и правил адекватного и корректного их применения.

Образная система татарской песенной поэзии содержит множество компонентов, которые можно разделить на три основные группы: образы растительного мира, образы животного мира и образы, связанные с явлениями природы. Они выражают национальные особенности татарского народа и свидетельствуют о многовековом процессе формирования искусства слова.

Песенной поэзии свойственна сложенность и композиционная четкость, которые учитывают необходимость сочетания текста с определенной мелодией и требования к исполнению конкретного произведения. Ярким примером таких особенностей являются в песенной поэзии припев, а также многообразные повторы.

Диссертантом разработана и использована на практике технология создания компьютерного банка данных песенных произведений, их словарного состава, проведения количественных исследований с применением специального программного инструментария. На базе составленного автором частотного словаря песенной лексики проведены статистические наблюдения, позволившие раскрыть закономерности создания слова-образа в песенной поэзии. Для лексического фонда татарских песен характерно тематическое

разнообразие, по которому можно судить о мировоззрении и национальных традициях народа, об окружающем его мире. Исследования выявили, что в песнях отражается основной словарный фонд языка. В игровых, авторских и советско-лирических песнях много слов, связанных с послереволюционными изменениями в жизненном укладе народа, среди них немало и заимствований из русского языка. Таким образом, лингво-статистические наблюдения позволили выявить ряд моментов формирования и развития семантических полей лексического фонда татарской песенной поэзии.

Список публикаций, в которых отражены основные положения и результаты диссертационной работы

1. Отдельные издания:

1. Шигърият һәм жыр (Поэзия и песенное творчество). – Казань: Магариф, 1998. – 15 п.л.

Рец.: Зарипова Ч. Поэзия и жанр песни // Казан утлары, 1999. – №11. – С. 86-88. Гарифуллин В. Пусть правит песня // Мәгърифәт, – 1999, – 18 сентября.

2. Жырларның шигъри табигате (Поэтические особенности татарских песен). – Казань: Мастер Лайн, 1999. – 7 п.л.

3. Басма сүз һәм татар жырлары (Печатная литература и татарская песня). – Казань: Магариф, 2000. – 10 п.л.

Рец.: Исламов Ф. Богато ли наше песенное наследство // Татар иле, – 2001. – № 5.

4. Эңге чәчтем — эңге жыям. Татар халык жырлары (Народные жемчужины. Татарская народная песня). – Казань: Магариф, 2001 (Сост., вступ. статьи в соавторстве с Урманчеевым Ф.И.). – 12 п.л.

II. Статьи в тематических сборниках и журналах:

5. К проблеме определения массовой песни // Поэтика татарского фольклора. – Казань, 1991. – С. 101-109.

6. Йөрәктәге жырлар (Песни сердца) // Татарстан, – 1992. – №11-12. – С. 110-113.

7. Татар жыры китаплары // Китапка хитаб (Татарские песенники // Слово о книге). – Казань: Таткнигоиздат., 1994. – С. 150-157.

8. Общая символика песенной поэзии народов Поволжья и Приуралья // Типология татарского фольклора. – Казань: Мастер Лайн, 1999. – С. 32-48.

9. Чишмә башы – Габәши (У истоков музыкального родника – композитор С.Габяши) // Магариф, – 2001. – №1. – С. 38-41.

10. Егерменче гасыр башы: мәдәни яңарыш (Начало XX века: культурное возрождение) // Идель, – 2001. – №2. – С. 35-37.

11. Жырларда лирик эндәшләр (Лирические обращения в песнях) // Магариф, – 2001. – №5. – С. 12-13.

12. Жырның ертыгы юк. Халык жырларында диалектизмнар (Диалектизмы в народных песнях) // Казан утлары, – 2001. – №7. – С. 184-189 (в соавторстве).

13. Изучение татарского песенного фольклора в Казани в XIX веке // Мирза Казем-Бек и отечественное востоковедение. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2001. – С. 249-253.

14. Жырларның лексик составына күзәтүләр // Фольклор теле – шигърият теле (Наблюдения над лексическим составом песен // Язык фольклора – язык поэзии). – Казан: РИЦ Школа, 2001. – С. 123-221.

Кроме того, диссертантом опубликовано несколько десятков научно-популярных статей и публицистических материалов по проблемам развития современного татарского песенного искусства.



Миникуллин Ким Мугалимович

ПЕСНЯ КАК ИСКУССТВО СЛОВА

Изд. лицензия № 0209 от 06.10.97 г. Подписано в печать 19.10.2001 г.

Формат 60х84/16. Бумага офсетная № 1. Печать на ризографе.

Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 4,3. Тираж 100 экз. Заказ № К- 42.

Министерство образования РТ

Редакционно-издательский центр «Школа»

420111, Казань, ул.Дзержинского, 3. Тел. 92-24-76.

Отпечатано на множительном участке центра.

2-